

## Trabajo Fin de Grado

La Arquitectura como escenario. El escenario como  
Arquitectura.  
Architecture as Scene. The Scene as Architecture.

Autor/es

Ana del Carmen Montañés Pallarés

Director/es

Carmen Díez Medina

Escuela de Ingeniería y Arquitectura. Eina. Zaragoza. 2020

La Arquitectura como escenario.  
El escenario como Arquitectura.

Ana del Carmen Montañes Pallarés  
Directora Carmen Díez  
2020



## Resumen

*“La flauta mágica”*, estrenada en Viena en septiembre del año 1791, es una de las óperas más célebres de la historia de la música, con Emanuel Schikaneder como autor del libreto, y Wolfgang Amadeus Mozart como autor de toda la composición musical.

Se trata de una obra que mezcla el carácter popular de los cuentos infantiles con la dramatización tradicional del teatro vienés. En la misma, se interconectan numerosos aspectos pertenecientes al acervo filosófico humanos, tales como la eterna batalla entre el bien y el mal, mediante sus personajes buenos y malos, la búsqueda de la realización personal y espiritual, así como la implicación directa de las artes místicas y esotéricas. Por un lado, dichos misterios se llevan a escena a través de la influencia directa de los cuentos de hadas. Por otro, y como aparecerá posteriormente se verá a lo largo de este trabajo, es clara la presencia de ciertos atributos propios de la logia masónica.

Precisamente por la complejidad de su contenido y por la densa carga simbólica que contiene, La flauta mágica es una obra que se puede analizar desde muchas perspectivas, por lo que se ha considerado pertinente tomarla como base para este trabajo. A partir de la selección de cuatro escenografías diferentes, se ha intentado explorar el papel que ha jugado o que puede jugar la Arquitectura en la representación de ese complejo mundo simbólico que se despliega tras la trama aparentemente de un simple cuento. Este trabajo, que lleva como título “La Arquitectura como escenario. El escenario como Arquitectura” explora precisamente en qué medida la Arquitectura contribuye a representar la esencia de la obra escrita, esto es, ¿se puede entender una obra de estas características independiente de los espacios que evoca? ¿Juega un papel esencial en la escenografía en la obra?

Si se eliminan aquellas referencias arquitectónicas que aparecen en las escenografías clásicas y se sustituyen por otras más abstractas, que obvien dichas directrices, e incluso hagan caso omiso del elemento arquitectónico pensado para el desarrollo de la acción, ¿cambia el significado y entendimiento de la obra en sí? En definitiva, ¿en qué medida puede la arquitectura construir el escenario adecuado para transmitir una serie de valores o cuánto puede llegar a ser deudor un escenario de la arquitectura?

Palabras clave: escenografía, simbología, Arquitectura.

ÍNDICE

1. MOTIVACIÓN. Elección del tema, objetivos.....	01
2. METODOLOGÍA DE ANÁLISIS. selección de obras, estructura del trabajo.....	05
3. ESTADO DE LA CUESTIÓN. Escenografías de “ <i>La flauta mágica</i> ” .....	09
4. MOZART Y LA FLAUTA MÁGICA.....	13
5. UNA ÓPERA CON SIGNIFICADOS OCULTOS. Mochila ideológica.....	21
5.1 El cuento como herramienta.....	21
5.2 El hermano masón.....	23
5.3. La flauta mágica.....	53
6. ANÁLISIS COMPARADO DE CUATRO PROPUESTAS ESCENOGRÁFICAS ¿Cuánto pesa la arquitectura?.....	39
6.1 Acto I. Cuadro primero. Escena 1.....	39
6.2 Acto I. Cuadro primero. Escena 2.....	53
6.3 Acto I. Cuadro segundo. Escena 1.....	63
6.4 Acto II. Cuadro tercero. Escena 1.....	73
6.5 Acto II. Cuadro séptimo. Escena 1.....	81
6.6 Acto II. Cuadro noveno. Escena 1.....	91
7. REFLEXIÓN FINAL. Arquitectura contemporánea. ¿Por qué olvidarla?.....	99
6.1 Acto I. Cuadro primero. Escena 1.....	100
6.2 Acto I. Cuadro primero. Escena 2.....	102
6.3 Acto I. Cuadro segundo. Escena 1.....	104
6.4 Acto II. Cuadro tercero. Escena 1.....	106
6.5 Acto II. Cuadro séptimo. Escena 1.....	108
6.6 Acto II. Cuadro noveno. Escena 1.....	110
8. BIBLIOGRAFÍA.....	115
9. REFERENCIAS IMÁGENES.....	119



## 1. MOTIVACIÓN. Elección del tema, objetivos

“Cuando el teatro es necesario, no hay nada más necesario”. Peter Brook<sup>1</sup>

1. Peter Stephen Paul Brook (1925-actualidad) es director de teatro, ópera y películas. Destacando “Lord of the Flies” (El señor de las moscas) 1963.

La motivación para la realización del presente trabajo nace de mi interés personal en el mundo de la escenografía, y sobretodo, de la búsqueda de la verdadera relevancia de la Arquitectura tanto en la literatura como en el teatro y en la ópera.

El objetivo primordial de este texto radica en intentar averiguar qué papel juega la Arquitectura en una obra literaria/teatral.

*¿Qué espacios arquitectónicos o no, son más adecuados para cada parte de una composición literaria?*

*¿Podemos asegurar que la obra se entiende en su totalidad, ayudándonos de la Arquitectura? ¿Si cambiamos el escenario arquitectónico de una misma obra, cambia el significado de toda composición literaria?*

El autor de una novela, obra de teatro, u ópera, debe tener en cuenta la composición de toda su obra atendiendo a multitud de aspectos que van más allá de la composición lírica propia de la acción.

Al igual que el término alemán *Gesamtkunstwerk*<sup>2</sup> (obra de arte total) se entiende la obra como un conjunto total, y se abarca de la misma forma: se tienen en cuenta todos espacios en los que ocurre la acción, la arquitectura propia de cada uno de ellos, los conceptos e ideas que se intentan transmitir, etc.

En este trabajo, nos interesa particularmente, la directa relación y adecuación entre el espacio concreto en donde se da lugar la acción literaria y su correspondiente significado en la propia obra.

Ya que, al igual que cuando el arquitecto escoge unos determinados materiales y

2 Díez Medina, C., “*Reflexiones sobre el concepto de ‘obra integral’ en arquitectura / Some ideas about the concept of Gesamtkunstwerk in architecture*”, ponencia invitada (20 de mayo de 2017) en el marco del IV Congreso Pioneros de la Arquitectura Moderna Española. La arquitectura como obra integral / IV Congress Pioneers of Modern Spanish Architecture: Architecture as Inclusive Work celebrado en las Arquerías de los Nuevos Ministerios de Madrid los días 19 y 20 de mayo de 2017. Publicada en: Couceiro, T. (coord.), Pioneros de la Arquitectura Moderna Española. La arquitectura como obra integral / Congress Pioneers of Modern Spanish Architecture: Architecture as Inclusive Work

“Gesamtkunstwerk (obra de arte total) se hace a partir de los últimos años del siglo XX, en concreto para designar las obras de los arquitectos de la Secesión Vienesa agrupados en torno a la figura de Otto Wagner. Es en este momento donde alcanza su culminación la expresión más consolidada de la utopía social formulada por William Morris y su intento de regeneración del hombre mediante la artesanía. [...] Si abandonamos el ámbito de la arquitectura y hacemos un repaso historiográfico más extenso, retrocediendo en el tiempo, recalamos de forma natural en la propuesta musical-mejor dicho, artística- de Richard Wagner [...] Su propuesta era tan integral que abordaba no sólo aspectos conceptuales, disciplinares y temáticos de sus composiciones, sino que se extendió a la arquitectura, llegando a idear un nuevo modelo de teatro con unas características que permitían la perfecta ejecución y recepción de las obras por parte del público.

volumetrías, el escritor es quién elige unos escenarios y decorados arquitectónicos para dar respuesta a sus historias, y es aquí en donde radica la búsqueda e interpretación de las elecciones tomadas en una determinada obra, con el fin de entender el papel fundamental de la arquitectura como marco escénico y simbólico.

A la hora de acotar el tema, para poder abarcar mejor su desarrollo, se ha optado por la elección de la ópera “*La flauta mágica*”, y su estudio escenográfico.

Para, mientras se estudian cuatro diferentes escenografías, comprobar y dar respuesta a las anteriores preguntas formuladas.

Por un lado, la elección concreta de dicha obra, hace alusión directa a toda la carga simbólica que lleva implícita “*La flauta mágica*”. Y por otro lado, a su extendida vinculación con una determinada cultura y un estilo arquitectónico concretos, el del antiguo Egipto<sup>3</sup>.

Con el proposito de determinar el imprescindible, o no, papel de la Arquitectura. Tanto a nivel compositivo, como escénico, para comprobar si, despojando las escenografías tanto de dicho estilo arquitectónico concreto, como de cualquier rastro de elementos arquitectónicos, podemos llegar a

entender la obra completamente.

Así mismo, se propone un abanico de propuestas (en el último apartado del trabajo) de una serie de ejemplos arquitectónicos para dar respuesta a las escenografías planteadas.

Con el proposito de proponer una escenografía propia, basada en arquitecturas contemporáneas. Para comprobar qué peso tiene, o puede tener, la Arquitectura en la escenografía, y sobretodo, para saber la carga simbólica de la misma, así como las influencia de las restricciones estilísticas en el imaginario colectivo.

3. Esta asociación se produce gracias a su vinculación con el mundo de la masonería. Los orígenes de la logia, en el momento de la composición literaria, tenían un carácter incierto, y rápidamente se vincularon con las culturas exóticas propias de oriente, tales como la egipcia. Como comprobaremos posteriormente, dicha relación es fruto del imaginario colectivo, pues los orígenes de la masonería distan mucho de dicha civilización.



Figura 1. Cartel publicitario. Ópera Metropolitana.



Figura 2. Cartel publicitario. Auditorio de Zaragoza.

## 2. METODOLOGÍA DE ANÁLISIS.

Selección de obras, estructura del trabajo

Para la realización del trabajo, se propone un análisis profundo, tanto a nivel de historia como de composiciones argumentales, con el propósito de entender el papel arquitectónico de la escenografía en la lírica de la obra. Esto es, se tratará de responder a las siguientes preguntas:

¿Juega un papel esencial en la obra, tanto a nivel argumental de contenido, como simbólico, la escenografía arquitectónica?

¿Sin las directrices escogidas por los autores, en donde se nos deja indicado cómo debe de ser la escenografía, se entiende la obra, e incluso la composición musical, de la misma manera?

Para intentar dar respuesta a estas preguntas, se estructurará el análisis de la siguiente manera:

1. En primer lugar, se procederá a presentar una selección de cuadros extraídos de los tres actos que componen la obra, siguiendo el criterio de destacar aquellos que se han considerado de mayor interés, tanto por su contenido a nivel histórico como escénico.

2. Para el entendimiento de estas escenas, se realizará un análisis comparativo de cuatro puestas en obra distintas. Dos de ellas, son fieles a los modelos “clásicos” de la obra, en donde la escenografía arquitectónica tiene un peso muy importante, siendo las otras dos puestas en escena más innovadoras, en donde la representación arquitectónica prácticamente desaparece.

3. Se realizará un comentario de cada una de estas escenografías, en el que la autora de este trabajo expondrá, desde varios puntos de vista, su adecuación al contenido de la obra escénica. Así mismo, se enfocará la mirada hacia una visión arquitectónica, en donde se expondrá la importancia y la elección de cada uno de los espacios arquitectónicos que los autores del libreto presentan en la obra. Para completar esta visión, se incluirán varios ejemplos arquitectónicos seleccionados para responder a las preguntas planteadas anteriormente, y sobretodo, para dar respuesta al título del presente trabajo:

***¿La arquitectura como escenario? ¿El escenario como arquitectura?***

4. Se propondrá un abanico de nuevos ejemplos, a partir de la Arquitectura Contemporánea, para dar respuesta a las escenografías seleccionadas.



A lo largo de la historia “La flauta mágica” ha tenido numerosas representaciones escénicas, abordándose desde varios puntos de vista. Por ello, se ha optado por escoger dos obras que lleven a cabo sus escenografías desde un punto de vista más clásico: ejemplos A y B. Y por otro lado, dos obras más innovadoras, ejemplos C y D.

La elección de los ejemplos A y D se ha realizado debido a su carácter claramente antagónico, pues Karl Friedrich Schinkel nos propone un desarrollo escenográfico claro, en el que la presencia de la Arquitectura tiene mucho peso. Así mismo, es en esta escenografía en donde encontramos un claro seguimiento de las direcciones del libreto, dejando poco margen a la libre interpretación del mismo.

En contraposición, la elección del ejemplo D del autor Barrie Kosky, se ha efectuado por todo lo contrario, ya que representa la obra de una forma mucho más libre y conceptual, alejándose constantemente de las indicaciones iniciales del libreto, en donde las referencias a la Arquitectura son prácticamente nulas.

Dichas puestas en escena podrían enmarcar el principio y fin, hasta la fecha, de toda la serie de escenografías llevadas a cabo en la historia, ya que la de Schinkel (1816) se trataría de una de las primeras documentadas, y la de Barrie Kosky la última, realizándose el este año, 2020, en Madrid.

Por otro lado, las otras dos escenografías se enmarcarían dentro de la línea temporal, siendo el ejemplo B el segundo en dicha línea, en 1983, y el ejemplo C, el tercero, en 1991-93.

Como tónica general, las obras más innovadoras nos proporcionarán otro punto de vista, que se entiende diferente al buscado por los autores iniciales de la obra, pero se considera que pueden ser de interés tanto visual como conceptual, para ver cómo otros autores entienden una misma obra.

En muchas ocasiones, serán aquellas escenografías más clásicas, A y B, las que capten mejor la esencia de la escena. Gracias a la incorporación directa de la Arquitectura.

Pero en otras ocasiones, no ocurrirá lo mismo, ya que el uso excesivo y reiterativo de los elementos arquitectónicos puede entorpecer la interpretación de la escena. Siendo más acertada una visión más conceptual, como veremos posteriormente en los ejemplos C y D.

A. Karl Friedrich Schinkel. (1781-1841). Diseño escénico para el Royal Opera House. Berlín. 1816.



Figura 3. Escenografía correspondiente al acto final

B. David Hockney. (1937-actualidad). Diseño escénico para el Metropolitan opera, New York, 1992. Glyndebourne, 1978. Milán, 1983.

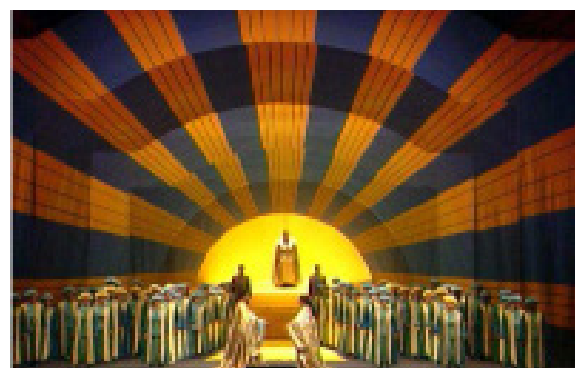


Figura 4. Escenografía correspondiente al acto final.

C. Robert Wilson. (1941-actualidad). Diseño escénico para el Opéra Bastille, París. 1991/1993



Figura 5. Escenografía correspondiente al acto inicial

D. Barrie Kosky. (1967-actualidad). Diseño escénico para el Komische Oper de Berlín 2012/2020.



Figura 6. Escenografía correspondiente al acto inicial

### 3. ESTADO DE LA CUESTIÓN. Escenografías de “*La flauta mágica*”

A lo largo de la historia se ha representado numerosas veces la obra a estudio. Podemos hacer un recorrido de dichas puestas en escena.

Una de las primeras será la de Schinkel (1781), ejemplo que será estudiado posteriormente en el presente trabajo. Se tratará de una escenografía “clásica” pues sigue todas las directrices del libreto.

Otra escenografía clásica será también una estudiada posteriormente, la de David Hockney (1992). Otra interesante puesta en escena, que auna la conceptualidad de las obras más contemporáneas con una visión más clásica, sería la llevada a cabo por la directora Julie Taymor, (fig. 7) en donde podemos encontrar reminiscencias clásicas, (elementos propios de la logia masónica) con otros más libres e innovadores.

Por otro lado, desde el punto de vista más innovador, podemos mencionar la obra de Romeo Castellucci (2018) (fig.8). Quien mediante el uso de la impresión 3D es capaz de crear escenarios de ensueño que envuelven a la obra en un halo muy especial, trasladándonos a una época que se parece a un Renacimiento exagerado.

Desde otro punto de vista de la obra del autor David McVigar, (2003) (fig. 9), se nos presenta este mundo fantástico y mágico

haciendo uso de elementos propios de la magia. Evocando espacios escotéricos y misteriosos. Mediante el juego de los colores, las sombras, y recursos añadidos como las sombras coloreadas y nubes artificiales

Otro ejemplo que podríamos mencionar es el diseñado por Jaume Plensa (2003). (fig. 10) En donde a través de la metáfora se representa todo el mundo mágico de la ópera, otorgándole un carácter muy diferente al usual. Teniendo un enfoque muy innovador, que tal vez, al igual que el ejemplo estudiado D, nos aleja del principal y esencial significado de la obra inicial.

En las siguientes páginas se pueden ver algunas escenografías de dichas puestas en escena.



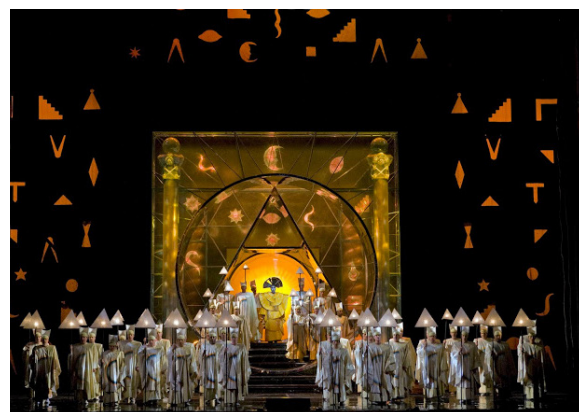


Figura 7. Escenografía de Julie Taymor



Figura 8. Escenografía de Romeo Castellucci



Figura 9. Escenografía de David McVigar



Figura 10. Escenografía de Jaume Plensa



#### 4. MOZART Y LA FLAUTA MÁGICA

Desde el punto de vista arquitectónico, la época que nos interesa, siglos XVIII y XIX, corresponde con la arquitectura del historicismo. En donde se hace plausible la confrontación de ideas, tales como el resurgir de los estilos arquitectónicos precedentes, con el choque a la afirmación más “modernista” de las ideas más actuales. Dichas ideas son las que nos ayudarán a transformar el antiguo orden de Europa en el siglo de las luces, la razón y esplendor cultural.

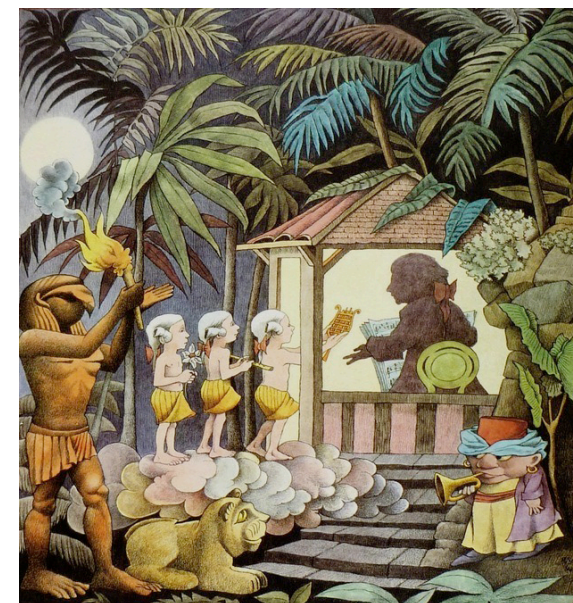


Figura 11. Imagen de la portada para *La Flauta mágica* diseñada por Maurice Sendak. 1981. En esta imagen se puede observar claramente la relación implícita entre el antiguo Egipto y *La Flauta mágica*.

La Revolución Industrial está emergiendo en torno a la mitad del siglo XVIII, y se difundirá a Francia en torno a 1830, a Alemania después de 1850 y a los Estados Unidos después de la Guerra de Secesión. Lo que provocará un importante cambio, tanto social como cultural viéndose reflejado en: el alargamiento de la esperanza de vida, cambios de clases, mejora social, e incluso la aparición de nuevos materiales tales como el vidrio y el acero, que harán surgir nuevos movimientos estilísticos. Todo ello, podría considerarse fruto resultante de los desarrollos intelectuales anteriores<sup>4</sup>.

Ya desde el Renacimiento en donde encontramos el concepto radical de autonomía espiritual e intelectual del ser humano, así como la importancia elevada que posee el intelecto y la razón. Desde la teoría de Copérnico hasta la de Isaac Newton, son numerosos los avances científicos que se desarrollan en el siglo XVIII. Así mismo, en el campo de la filosofía política son grandes temas en torno a los cuales se abre el debate, la verdadera naturaleza del ser humano. (John Locke frente a Jean-Jacques Rousseau) así como los grandes temas que cultivan la mente humana y los descubrimientos científicos. Podemos poner en contexto algunos acontecimientos

4 Marvin Trachtenberg, *Arquitectura. De la prehistoria/ La tradición occidental*

sociales importantes, junto con momentos importantes en torno a la vida de Mozart.

1667. Isaac Newton postula el principio de la gravedad<sup>5</sup>.

1690. John Locke propone un sistema de gobierno representativo.

1737. Richard Pocoke, quien es considerado el primer auténtico viajero científico de Egipto<sup>6</sup>, emprende un viaje de tres años de duración en los que visitará Egipto, Palestina, Jerusalén, Siria, Mesopotamia, Sinaí y Grecia. Frederik Ludwig Norden, también emprenderá su viaje hacia Alejandría y después a Egipto realizando numerosas representaciones ilustradas.

1749. Charles Dalton emprende otro importante viaje a Egipto. Su obra será publicada en 1791, con numerosos grabados<sup>7</sup>.

1750. Benjamin Franklin postula que los rayos solares son materializados gracias a la electricidad<sup>8</sup>.

1756. Nacimiento de Wolfgang Amadeus Mozart hijo del compositor Leopold Mozart, al servicio del príncipe-arzobispo de Salzburgo.

1751. Denis Diderot comienza a publicar su famosa “*Encyclopédie*”, con el objetivo de concentrar todas las ideas y pensamientos de la humanidad.

1759. Voltaire publica *Cándido*, sátira del optimismo filosófico.

1762. Con siete años, Mozart ya es un prodigioso pianista. Toca para la emperatriz María Teresa de Austria en Viena.

1776. Se lleva a cabo la independencia de los Estados Unidos. En Viena, el emperador José II prescinde de la labor de

Schikaneder en el teatro Burgtheater, para dos años después fundar la compañía teatral National Singspiel para fomentar las óperas en Aleman.

1781. Immanuel Kant publica *Crítica de la razón pura*, en donde se investiga la relación entre conocimiento y experiencia. Mozart se muda a Viena, capital cultural y política del imperio de la Casa de Habsburgo, tras haber fracasado profesionalmente en sus viajes anteriores por Europa.

1784. Mozart se une a la logia masónica de Viena.

1787. El poeta alemán Christoph Martin Wieland publica *Das schinnstän*, conjunto de relatos que servirán de inspiración directa para la composición de *La Flauta Mágica*.

1789. Se lleva a cabo la Revolución Francesa. En Viena, Emanuel Schikaneder es nombrado director del Teatro Freihaus-Theater auf der Wieden de Viena.

1791. Thomas Paine publica *Los Derechos del hombre*, justificando así cualquier revolución que abogue por la implantación directa de todos derechos anteriores. En Viena se estrena el 30 de septiembre *La Flauta Mágica*, realizando 20 funciones en el primer mes y más de 200 para el año 1800. Mozart fallece el 5 de diciembre de este mismo año.



Figura 12: Este óleo, de Louis-Joseph François, recrea la batalla entre las tropas de Napoleón y las fuerzas mamelucas en 1798. Museo de Bellas Artes, Valenciennes.



Figura 13: Bonaparte ante la Esfinge (1867-1868), obra de Jean-Léon Gérôme.



Figura 14: La Libertad guiando al pueblo, pintura de Eugène Delacroix, erróneamente asociada a la Revolución de 1789 pese a que corresponde a los sucesos revolucionarios de 1830. Museo del Louvre, París.

5 La ley de la gravitación universal explica la interacción gravitatoria entre distintos cuerpos. La importancia de esta ley sigue siendo aún significativa en diferentes campos del saber. Pero en el momento en el que Newton la postula, adquiere una importancia mayor, puesto que pone de manifiesto el conocimiento humano sobre la naturaleza y sus propias reglas. Dicha supremacía, se hace también plausible en conceptos que encontramos en la propia obra de estudio, tales como el desafío a la gravedad llevado a cabo por la Reina de la Noche, ya que en la mayoría de escenografías estudiadas se mostrará a la Reina flotando, hecho que realza toda la fuerza que posee dicho personaje.

6 Por vez primera, en su libro “*A Description of the East and some other countries*”, encontramos descripciones de numerosos yacimientos arqueológicos acompañadas por multitud de dibujos, mapas topográficos y plantas arquitectónicas. Entre las cuales destacan las descripciones de las pirámides de Giza, el interior de la pirámide de Keops, y la necrópolis de Saqqara, en donde representará el complejo de galerías subterráneas en donde fueron sepultados en gigantescos sarcófagos los toros sagrados de Apis.

7 De nuevo, la manera más divulgativa para dar a conocer los nuevos descubrimientos, serán los grabados y representaciones pictóricas. La importancia de los viajes a lugares exóticos como Egipto u otros países será clave para poder entender el peso de estas culturas en la sociedad, y concretamente el interés generado en torno a la masonería y *La flauta mágica*.

8 El dominio del hombre sobre los conocimientos científicos, de nuevo, se hace plausible en la obra. Es clara la presencia en la obra de alusiones a los astros como el sol o la luna, elementos también propios del imaginario masónico.



1798-1801. Se inicia la Campaña de Egipto y Siria llevada a cabo por el general Napoleón Bonaparte<sup>9</sup> y sus predecesores.

1781. Nacimiento de Karl Friedrich Schinkel. Autor de una de las escenografías a estudio. Ejemplo A.

1937. Nacimiento de David Hockney. Autor de una de las escenografías a estudio. Ejemplo B.

1941. Nacimiento de Robert Wilson. Autor de una de las escenografías a estudio. Ejemplo C.

1967. Nacimiento de Barrie Kosky. Autor de una de las escenografías a estudio. Ejemplo D.

Este es el caldo de cultivo en el que la figura de Mozart se desenvuelve. Desde muy joven destacó su gran talento musical, siendo requerido por gran parte de la nobleza europea pasando gran parte de infancia y juventud viajando. Finalmente se instalaría en Viena.

La emancipación del hombre ilustrado frente a la oscuridad propia de épocas anteriores marcará gran parte de los actos de nuestro protagonista.

Aunque para poder entender mejor al personaje, debemos incidir en dos aspectos fundamentales que marcarían su personalidad por completo: la influencia del cuento y su relación con la masonería. Puntos tratado en la siguiente sección.

Por todo esto, es por lo que llamamos al siglo XVIII la Edad de la Razón. En este siglo, se adoraba la razón, a la par que se cultivaba paralelamente los sentimientos subjetivos y seculares propios y específicos de cada individuo, por lo que este periodo es también conocido por la Edad de la Sensibilidad, que tendrá claras consecuencias en el movimiento romántico un poco posterior.

Nos encontramos ante dos planteamientos enfrentados. Por un lado, aquella postura que altera y ve el mundo con la lupa de la razón, lo científico, lo inteligible. Y por otro, aquella mirada que se escapa hacia un mundo romántico, idealizado, lleno de fantasía, y poblado con lugares fantásticos, exóticos y distantes.

Dicho movimiento se vio estrechamente reforzado, paulatinamente, por los nuevos descubrimientos arqueológicos: Egipto, Mesopotamia, Siria, Palestina, etc., que desequilibraron la balanza sobre el origen verdadero de la arquitectura, empezando a poner en duda la validez única de Grecia y Roma.

Se trata de un estilo que expresa perfectamente la naturaleza compleja de esta sociedad moderna alumbrada por la luz de la razón, que ya no es tan estable y restringida, sino que más bien, se presenta volátil, pluralista, y en una constante búsqueda de formas arquitectónicas nuevas y variadas.

Podríamos establecer una línea de discurso en torno a las materializaciones de dicho estilo, describiendo rápidamente los periodos que se estiman más oportunos. Por un lado, dominando los estilos clásicos, tenemos el Palladianismo inglés de principios de siglo, que deja patente esa interminable interacción entre política, arte y el mundo de las ideas. Dicho movimiento, encabezado por Burlington, se difundirá al norte de Europa (Alemania y Rusia) y a las colonias americanas. (Thomas Jefferson era un gran entusiasta palladiano).

Serán los arquitectos ingleses quienes evolucionarán hacia un nuevo estilo Neoclásico. Pero poco a poco se extenderá a París y Roma, donde surgirán posturas que jugarán un papel decisivo. Destacará la figura de Giambattista Piranesi, quien pondrá el foco directo en la Roma Antigua como verdadero origen de la arquitectura, frente a la cultura y arquitectura clásica de la Grecia Antigua. Siendo el orden dórico el que más sorprendió a las élites culturales.

Por otro lado, en Alemania, uno de los grandes arquitectos que trabajaron durante la primera mitad del siglo XIX, fue Karl Friedrich Schinkel. Estando su carrera directamente conectada con el naciente estado prusiano. Poseía una imaginación muy pro-

lífera, y empleó varios estilos arquitectónicos. Entre ellos, el griego, el románico, el gótico, el rundbogen, el renacimiento y el funcionalista, sintetizando muchas formas eclécticas experimentales propias.

También realizó numerosos trabajos pictóricos tales como dioramas, paisajes y posteriormente, decorados para 42 de las obras más importantes producciones de teatro y ópera del período. Hecho que a este trabajo le interesa principalmente por los temas que abordan, y que posteriormente se profundizará en su estudio. Estas actividades fueron cruciales para el desarrollo de su imaginación arquitectónica creando obras ilusorias, imposibles de llevar a facto, fundiendo el lugar con la obra arquitectónica de una forma muy satisfactoria. Las representaciones de arquitectura mediante los dioramas y decorados de escena le proporcionarán la maestría con la que dominará los efectos y recursos ilusorios arquitectónicos.

<sup>9</sup> Su objetivo era conquistar Egipto para impedir el paso de los británicos en el camino a la India, enmarcado en la lucha contra Gran Bretaña. La expedición terminó siendo un fracaso militar, pero gracias a ella Europa pudo conocer las maravillas de la civilización egipcia. El hallazgo de la piedra Rosetta fue uno de los descubrimientos más importantes de la partida.

El primer edificio que le daría fama será el Berlin Schauspielhaus (Teatro Nacional, 1819-21), Otros edificios que podemos destacar serán el Altes Museum de Berlin (1824-28), (Fig. 16), o su proyecto para la biblioteca de 1853, o la famosa Bauakademie (Escuela de Arquitectura, 1836), (Fig 15).

Schinkel no trabajó solo en Alemania, sino que su competencia, Leo von Klenze, también destacó en este periodo. Destacando proyectos como la Walhalla (1831-42) (Fig. 17) o sus Propileos (1746-56). (Fig. 18)

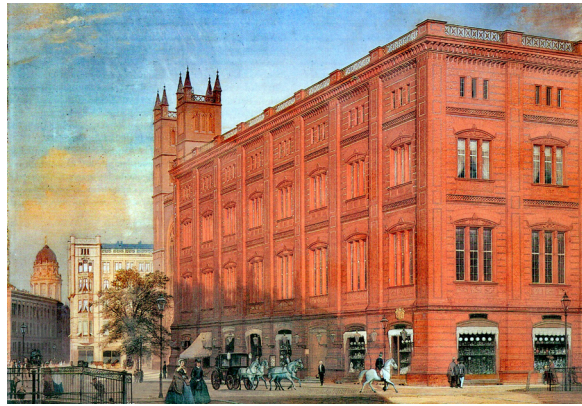


Figura 15. Schinkel. Bauakademie. 1836. Berlín.



Figura 17: Leo von Klenze .Walhalla near Regensburg 1836. s

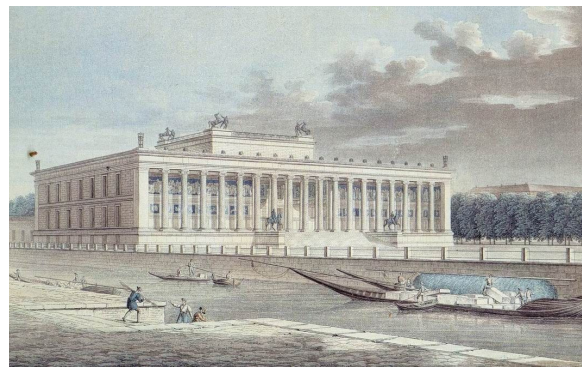


Figura 16: Schinkel. Altes Museum Berlin 1824-28. Berlín.



Figura 18: Los Propileos de la Königsplatz, cuadro de Leo von Klenze, 1848.

5. UNA ÓPERA CON SIGNIFICADOS OCULTOS. Mochila ideológica

En esta sección se pretende analizar el bagaje cultural de cada uno de nuestros protagonistas, para poder comprender con mayor profundidad sus ambiciones, ideas, deseos y “modus operandi” a la hora de entender el mundo, en general, y el modo en que afrontan conceptualmente sus obras, en particular.

5.1 El cuento como herramienta

En los años en los que trabaja Mozart y, junto con él, libretistas como Schikaneder, aún no habían hecho su aparición en el mundo de la literatura los hermanos Grimm<sup>10</sup>. con sus famosos volúmenes, en donde se recopilan numerosos cuentos que aúnan leyendas y cuentos populares (1812-1815) (Fig.19). Sin embargo, eso no implica que en la época en la que nos encontramos (recordemos que la flauta mágica se estrena en 1791), los autores no se apoyaran en las historias procedentes de la tradición vienesa. No sería de extrañar que Mozart tuviese en mente

algunas de las historias más tarde recopiladas por los Grimm, como Caperucita roja, Hansel y Gretel, la Bella durmiente, etc.



Figura 19. Hermanos Grimm. Portada del primer volumen de *Kinder-und Hausmarche*. 1819. 2ª edición. Berlín. Libro comúnmente conocido como Cuentos de hadas de los hermanos Grimm. Recopilatorio de los numerosos cuentos populares tales como “Caperucita Roja”, “La bella durmiente”, “Hansel y Gretel” etc

<sup>10</sup> Jacob Grimm (1785-1863) y Wilhelm Grimm (1786-1859). Eruditos, filólogos, lexicógrafos y escritores alemanes que se dedicaron a recopilar y publicar juntos numerosos cuentos propios del folclore popular durante el siglo XIX, en su colección clásica “Cuentos de la infancia y del hogar” (*Kinder-und Hausmarchen*), 1812-15. Entre sus cuentos más populares destacan “La Cenicienta” (*Aschenputtel*), “El príncipe rana” (*Der Froschkonig*), “La bella durmiente” (*Dornroschen*)



Prueba de ello será la probada influencia que estos autores tienen en la obra<sup>11</sup>.

Si rastreamos la influencia que dichas historias ejercieron en las óperas compuestas por Mozart, encontraremos una clara relación tanto con los romances artúricos, como con obras más cercanas a él, como el cuento escrito por el poeta Christoph Martin Wieland en la década de 1780. En el cual, un hada otorga una flauta mágica a un príncipe para que, con ella, pueda rescatar a una doncella, de título “*Oberon*”<sup>12</sup>.

Del mismo modo, Mozart bebe directamente de las obras de la masonería –ya que, como veremos a continuación, perteneció a la logia masónica de Viena–, por ejemplo de una composición llevada a cabo por el hermano masón, Ignaz von Born, que aborda los misterios de Egipto<sup>13</sup>.

Además, se toman elementos populares del teatro vienés, incluyendo la magia, el humor y el misterio, así como la figura del Hanswurst, (Juan salchicha) que se refiere a un don nadie y que influirá en la concepción del personaje de Papageno.



Figura 20: Ilustración de “*Caperucita Roja*”. Charles Perrault, Harry Clarke 1922..



Figura 21. Portada de la adaptación operística del poemario Oberon: “*Oberon, juramento del rey de los elfos desde Munich*”. 2017. Londres.

11 Como se irá viendo en las secciones posteriores, la relación entre dichos cuentos populares se hace plausible.

12 Oberon. Se puede consultar en: Wieland, Christoph Martin: Oberon. Weimar, 1780. Fuente: [http://www.deutschestextarchiv.de/book/view/wieland\\_oberon\\_1780?p=9](http://www.deutschestextarchiv.de/book/view/wieland_oberon_1780?p=9)

13 Mozart revisa la última versión del drama masónico titulado “*Thamos, König in Agypten*” (Thamos, rey de Egipto), K. 345, 1779. Temática que estaba muy de moda debido a las campañas napoleónicas y todos sus descubrimientos egipcios.

También se especula que Schikaneder, como veremos a continuación, el autor del libreto, quizá tomase su verdadera inspiración del cuento Sethos escrito en 1731. En dónde el protagonista principal, el Príncipe Sethos, deberá superar unas determinadas pruebas de agua y fuego para poder ser aceptado en el mundo antiguo de la mitología egipcia. Según Edgar Istel (1927) son varias las líneas argumentativas que Schikaneder asumió directamente del cuento original de Sethos<sup>14</sup>, en concreto en el acto II de La Flauta Mágica.

### 5.2 El hermano masón

Cuando abordamos el estudio de la figura de Mozart, siempre nos envuelve ese sentido místico y enigmático propio de la logia masónica, pues es bien conocida la relación de nuestro personaje con la masonería de Viena en los siete años anteriores a su muerte<sup>15</sup>. Innegablemente, esta relación va a marcar el carácter de sus últimas obras, un signo de identidad que podemos reconocer fácilmente. Ya sea comparando las con aquellas obras compuestas antes

de entrar en la orden, o bien analizando y estudiando los símbolos que aparecen en ellas, relacionados con esta organización.

A pesar de que la organización de la masonería es bastante conocida, a continuación se presenta una síntesis de sus orígenes y principios, con el fin de que resulte más claro el reconocimiento de su influencia en la obra de Mozart.



Figura 22. Portada de la adaptación operística del poemario Oberon: “*Oberon, juramento del rey de los elfos desde Munich*”. 2017. Londres.

14 Se presentó en su época como una traducción francesa de ciertos documentos griegos. Serviría durante más de un siglo, como referencia histórica para aquellos que intentaban probar la filiación de la logia con Egipto.

15 Durante los últimos años de su vida, ya en Viena, las relaciones y participaciones en la logia masónica tienen gran importancia, Mozart se convierte en un ferviente practicante masón. Su cénit creativo y vital da lugar a la composición de sus últimas, y más importantes, obras masónicas. Como Die ihr Unermesslichen (Pequeña cantata alemana, K.619), compuesta por encargo de su propia logia en 1791. También data de esta fecha su otra cantata Eine Kleine Freimaurer Kantate (El elogio de la amistad, K.623,1791), escrita en honor de la logia de La Nueva Esperanza Coronada. Así como su última obra masónica, el himno Lasst uns mit geschulgen Händen (Enlacemos nuestras manos, K.623,1791, siendo interpretada en las logias mientras se constituye lo que los masones denominan como cadena de unión. Se interpreta como apéndice para la cantata KV 623.



Así mismo, cabe destacar la figura del amigo personal de Mozart, Schikaneder, quien, como veremos posteriormente, será el autor del libreto. El libretista, amigo personal de Mozart fue también un personaje interesante, empresario del Theater Freihaus<sup>16</sup>, era también actor, especialista en Shakespeare, y además fue el primer Papageno.

Conoce a Mozart en 1780 a raíz de uno de sus viajes a Salzburgo. Tras la prohibición de José II de construir un nuevo teatro, se trasladará a Viena, en donde creará un nuevo teatro, en donde estrenará su obra El tonto Anton en las montañas (Der dumme Anton im Gebirge. Será en este teatro donde también estrenarán “*La flauta mágica*”.

Gracias a las ganancias, construirá un nuevo edificio, Theater an der Wien, cuya apertura se realizará en 1801. La relación del libretista con la logia masónica es directa, puesto que al igual que Mozart, era también miembro masón.

### 5.2.1 ¿Cómo surgió la masonería y co qué propósito?

Durante mucho tiempo, se ha catalogado la masonería como una secta secreta. Ante dichas acusaciones la misma orden ha respondido recurrentemente presentándose como una entidad social, humanista y filosófica, cuyos rituales discretos se encuentran bien guardados bajo llave para los iniciados, que han elegido voluntariamente serlo, siendo en numerosas ocasiones, destacados músicos<sup>17</sup>.

El origen de la masonería es incierto. En la innumerable bibliografía existente sobre el tema, se especula acerca de orígenes legendarios, que van desde la antigua Grecia o Roma, hasta Egipto, Mesopotamia, Siria o la India.

Se entiende muy importante entender cuáles son los orígenes, ya que eso nos permitirá comprender mejor la simbología con la que se identifica la asociación y su relación directa con la Arquitectura<sup>18</sup>. De hecho, se hace referencia a los “orígenes” en prácticamente todas las expresiones artísticas sobre el tema: pinturas, símbolos, e in-

cluso los pasajes de las historias representadas, tanto en la lírica más pura como en el caso que nos ocupa, el teatro.

En general, la simbología masónica es incapaz de desprenderse de todo imaginario ligado directamente con la Arquitectura, y en especial, con la Arquitectura de las antiguas civilizaciones.

Por otro lado, más allá de especulaciones, se puede afirmar que el verdadero origen de la masonería data de la Edad Media<sup>19</sup>, ya que los primeros documentos reales sobre las logias de constructores están fechados en el siglo XIII<sup>20</sup>. Es aquí, y gracias de nuevo a la Arquitectura, en donde se forjan las bases de la organización, ya que las logias que proliferaron en dicho siglo hacían referencia a los talleres que los constructores de catedrales instalaban junto a los edificios para realizar los trabajos auxiliares propios de su construcción, como, por ejemplo, el desbastado o tallado de piedra. Podemos llegar a comprender el origen de ese secretismo que lleva siempre implícita la orden desde su apari-

ción: el conocimiento es poder y hay que saber preservarlo. Si se pretende construir una catedral, será el gremio que mejor domine los secretos constructivos propios de la piedra, el que será contratado. Por ello, se desarrolló un sistema oral de información basado en rituales, que más adelante, en torno a 1717, evolucionó para crear una nueva tradición iniciática y esotérica, centrada en el pensamiento filosófico.

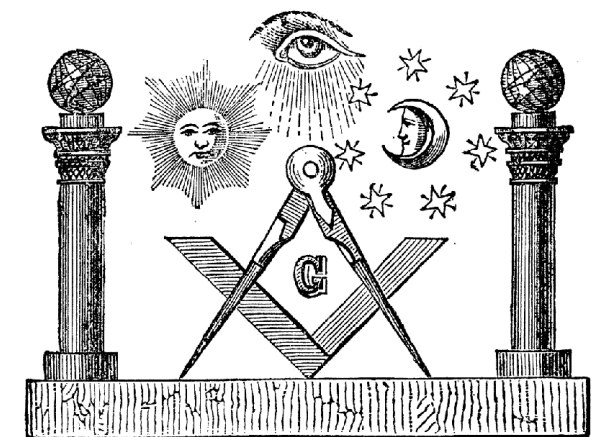


Figura 23. Conjunto de diversos elementos simbólicos masones. Destacando el Sol y la Luna, así como el triángulo generado por el compás arquitectónico, en donde se ubica la letra G, que hace referencia al Gran Arquitecto del Universo.

<sup>16</sup> Se trata de un teatro en el distrito de Wieden, en Viena. Existió durante catorce años (1787-1801). Fue el primer lugar en donde se representó “*La flauta mágica*”

<sup>17</sup> Tales como Franz Schubert (1768-1827), masón desde 1811 en la Logia Zum Goldenen Apfel, Joseph Strauss (1793-1866) miembro de la Gran Logia Zur Sonne, Jean Sibelius (1865-1957), maestro masón de la Logia Suomi, o Franz Listz (1811-1866) quien ingreso en la Logia Zur Einigkeit.

<sup>18</sup> Gérard Galtier, La tradición oculta. “*Masonería egipcia, rosacruz y neo-caballería*” (Madrid: Oberón, 2001). No obstante, durante el gobierno de Napoleón, aunque la tradición egipcia se viera excluida de los cultos oficiales o tolerados, encontró fácil refugio en las logias masónicas, cuyos Ritos se consideraban herederos de los antiguos Misterios. Así, la tesis del origen egipcio de la masonería fue defendida por autores como Thomas Paine en L’origine de la Franc-Maçonnerie (traducido del inglés por el martinista Nicolás de Bonneville en 1812} o el arqueólogo Alexandre Lenoir, conservador de los monumentos franceses y adepto del Rito Escocés Filosófico, en La franche-maçonnerie rendue a son véritable origine (1814)

<sup>19</sup> “La masonería operativa medieval es aquella que trabajaba la piedra de manera práctica y que regulaba su estructura en tres grados: aprendices, compañeros y maestros. Esta masonería necesitaba mantener ocultos ciertos secretos constructivos por motivos gremiales y comerciales, por lo que desarrolló un sistema oral de información basado en rituales. Pero a partir de 1717 la masonería operativa se convirtió en especulativa o aceptada y matizó el secretismo inicial para crear una nueva tradición” Luis Antonio Muñoz, “*Historia oculta de la música*”: capítulo 4. Cantando al Arquitecto del Universo

<sup>20</sup> Dichos talleres tenían su origen en los denominados collegia fabrorum o corporación de albañiles. Según la tradición masónica, se entiende que el primer documento propiamente masónico fue un texto que el rey Athelstan de Inglaterra redactó en 926 para los gremios de constructores, que se denomina Constituciones de York. Manuscrito que se perdió en el siglo XV. Por eso, el documento masónico original más antiguo que se conserva se trata de La Carta o Estatutos de Bolonia, 1248. En 1275 en Estrasburgo, se crea una asociación masónica, y en 1356 se constituye la Company of Masons de Londres, lo que es considerado como uno de los primeros eventos documentados de reuniones masónicas. El primer documento que utiliza el término freemason aparece en el año 1376 y se trata de uno de los primeros códigos reglados: Regius Halliwell en 1390.

Debido a los numerosos manuales masónicos, podemos saber que cada masón realiza siempre su labor individual, pero que también desarrolla su trabajo en las reuniones o ‘tenidas’, donde se interpreta libre y respetuosamente la figura del Gran Arquitecto del Universo<sup>21</sup>.

Además, el código masónico toma como referencia, desde sus primeras redacciones, los ideales propios de la Revolución Francesa: Libertad, Igualdad y Fraternidad.

La relación con la música es también relevante, ya que alude directamente a la armonía del mundo: el compositor es el Arquitecto de su mundo, de su obra, es quien realiza un trabajo de “tallado” de la propia alma mediante un estudio de los símbolos y el progresivo crecimiento moral, abandonando su estado “sin pulir” para convertirse en parte de la Gran Obra.

### 5.2.2. La música masónica

Las primeras composiciones masónicas se utilizaron como medio para difundir los ideales de la organización y para recaudar fondos en las conocidas sociedades filarmónicas: son los denominados “conciertos



Figura 24. Ilustración de Enrique III acompañado del maestro de obras según “La vida de los Santos Albano y Arnfibado”. Siglo XIV.

Era costumbre que los masones operativos tuviesen una marca identificativa que colocaban en todas las piedras que labraban, con objetivo del pago de salarios. Normalmente las marcas se heredaban de padres a hijos.

Además, también se utilizaba la música para ornamentar y complementar el contenido de los rituales secretos, por lo que se crearon las ‘columnas de armonía’. Es decir, grupos de músicos masones que estaban exentos de pagar los tributos anuales (capitaciones) a cambio de interpretaciones en directo durante los rituales secretos<sup>22</sup>.

A partir del nacimiento de la masonería, tenemos numerosas piezas musicales dirigidas a reforzar el contenido de los rituales, datando sobre las fechas de 1723<sup>23</sup>.

El primer<sup>24</sup> cancionero recopilatorio de canciones masónicas se trata de el de Jean Christoph Naudot (1737) seguido de obras posteriores<sup>25</sup>.

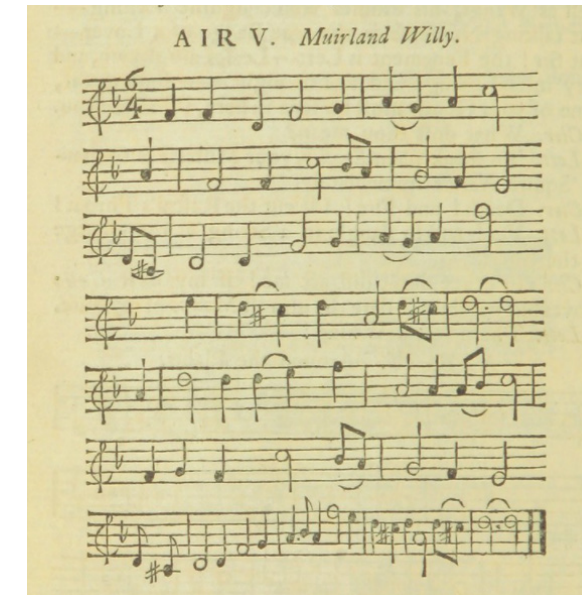


Figura 25. Partitura de la obra “El Masón Generoso”. 1731

Pero habrá que esperar hasta 1731 para encontrar la primera ópera masónica representada en público, de título The generous freemason (“*El masón generoso*”). Y Die Zauberflöte (*La flauta mágica*), tema de estudio de este trabajo<sup>26</sup>.

Numerosas composiciones se sucedieron en el tiempo, hasta que en 1785 se decretó la sanción mediante la cual, José II, sucesor de María Teresa, establecía la ‘patente de masón’, cuyo objetivo era el de regular una orden que estaba creciendo de manera peligrosa para los intereses de la corona, ya que gran parte de sus integrantes ocupaban grandes cargos en la esfera socio-económica<sup>27</sup>.

A partir de 1794, los masones fueron acusados de jacobinos, encontrándose así Austria en unas condiciones parecidas a las

21 El Gran Arquitecto del Universo, expresado habitualmente con el acrónimo G A D U, es el nombre simbólico con el que suele referirse a un Dios como primera causa del Universo en ciertas órdenes iniciáticas (Francmasonería, la Rosacruz y la Orden Martinista).

22 En estas columnas de armonía, la tradición inglesa derivará hacia una mayor implementación del Harmonium. Se trata del instrumento apegado a la tradición apegada anglicana, mientras que por su parte, los alemanes desarrollaron una mayor diversidad de cámara.

23 “Los primeros ejemplos de canciones masónicas aparecen datados en esta fecha. Son contemporáneos a la promulgación de las Constituciones de Anderson, texto que posee cuatro canciones tradicionales ma-

sónicas cuyos títulos son: Canción del maestro, la Canción del vigilante, la Canción de los compañeros y la Canción del aprendiz, que se vieron complementadas con una quinta, la Canción de los francmasones, en la edición posterior de 1742. Dichos cancioneros se encontraban acompañados de partituras, y en ocasiones era el propio texto el que especificaba qué melodía tradicional podía utilizarse para encajar el poemario” Luis Antonio Muñoz, “*Historia oculta de la música*”: capítulo 4. Cantando al Arquitecto del Universo

24 “No son muchos los compositores masónicos conocidos del siglo XVII. Se sabe que hacia 1650, en el castillo de Saint Germain-en-Layne, asistieron a las tenidas de la corte de Enriqueta de Inglaterra, Nicolas Derosier (c. 1690) o Françoise Couperin (1668-1733), todos ellos miembros y compositores masones. Además de estos compositores, se encuentran otros menos conocidos que compusieron melodías tradicionales recopiladas en cancioneros masónicos, tales como Louis-Nicolas Clérambaut (1676-1749), Gaspard Spontini (1774-1851) o Henri-Joseph Taskin (1779-1852)” Luis Antonio Muñoz, “*Historia oculta de la música*”: capítulo 4. Cantando al Arquitecto del Universo

25 “Solo en la segunda mitad del siglo XVIII hay documentados unos quince cancioneros masónicos entre los que destacan el Cancionero de la Chapelle (1744), el de Jerusalén (1752), el de Ahiman Rezon (1756), el de la logia de Ste. Genevieve (1763), la Lyre Maconne (1766), el de Lausanne (1779), el de la logia Los Tres Globos de Berlín (1781) o el de Le Bauld (1786)” Luis Antonio Muñoz, “*Historia oculta de la música*”: capítulo 4. Cantando al Arquitecto del Universo

26 La ópera se estrenó en 1731 en el teatro Haymarket. Se hizo una nueva versión cómica en forma de ópera de tan solo un acto, que se estrenó en 1733 como El masón fingido. El libreto estaba compuesto por el masón William Rufus Chetwood, apuntador en el teatro Drury Lane de Londres, y la música estaba compuesta por: John Seels, Richard Clarke y Henry Carey.

27 Políticos e intelectuales.



de Baviera, en donde ya había sido prohibida la orden de los Illuminati.

Por lo que los hermanos masones serán repudiados, restituidos de sus cargos y desterrados del país. En 1795 se prohíbe totalmente la existencia de cualquier tipo de sociedad secreta, éste será el ambiente en que vivirá nuestro personaje<sup>28</sup>.

En lo que se refiere a Mozart, se pueden distinguir claramente dos grupos de composiciones. Por un lado, tenemos las composiciones anteriores al ingreso a la orden, que curiosamente fueron utilizadas tradicionalmente en las logias por su adecuación al contenido de los rituales.

Por otro lado, están las que compuso como masón iniciado, después de cumplir 28 años<sup>29</sup>.

**5.2.3 ¿De dónde nace la predisposición de Mozart hacia la masonería?**

Puede que la respuesta a el origen de esta relación yazca en su tatarabuelo, David Mozart (1620-1685), que era albañil y maestro de obras en Augusta, y cuya descendencia, así como sus hijos, los bisabuelos de Mozart, también lo fueron. Nunca lo sabremos.

No está certificado cuál es el origen de la relación de Mozart con la masonería, pero sí podemos saber que su participación en actividades de la organización fue temprana, se remonta a la edad de once años, cuando compone una música para un himno masónico que regalará al doctor Joseph Wolf como agradecimiento por haberle tratado de viruela.

En concreto, se trata de: la canción An die Freude (A la alegría, K. 53,1767). Otro médico masón, Franz Antón Mesmer, le encargará la realización de su primera obra escénica, Bastiene und Bastienne (Bastían y Bastiana), un singgnspiel<sup>30</sup> que compone un año después de la anterior.

En torno al año 1785, su padre es iniciado en la orden, con premura, debido al viaje que tenían que realizar a Salzburgo. Se es-

pecula que, para el 24 de abril, ambos serían presuntamente maestros masones. Se cree que Mozart entrará a formar parte de la masonería gracias al barón Otto Freiherv von Gemmingen, al que conoce en una estancia en Mannheim<sup>31</sup>.

El salmo cristiano 129 De profundis clamavi (K. 93,1771), el lied para tenor de piano o Heiliges Band (Oh Santa unión, K.148, 1772), y la composición del Gradual de la Fiesta de la Virgen María Sancta Maria Mater Dei (K. 273,1777), serían adaptadas con posterioridad por el propio compositor para el ritual masónico.

Teniendo su El primer acercamiento a la temática egipcia, (estaba en boca de todos debido aconocida a través las campañas napoleónicas), se manifiesta y es aquí cuando se empezó a conjeturar en la ascendencia masónica remontándose a sus dudosos

orígenes egipcios) en el drama masónico titulado Thamos, König in Agypten (Thamos, rey de Egipto, K. 345, 1779)<sup>32</sup>.

Es esta composición la que dio lugar a conjeturas sobre la ascendencia masónica, remontándose a sus dudosos orígenes egipcios. Cuya temática será retomada después en *“La flauta mágica”*.

A partir de 1785, su repertorio musical abraza abiertamente la masonería. Y es justo precisamente es en diciembre de este año, recordamos, cuando en diciembre la patente de masón de José II obliga a fundir todas las logias vienesas existentes en tan solo dos.

Dos posturas existen sobre su pertenencia a una logia u otra, especulándose en torno a la logia La Beneficiaria y o con la logia La Verdadera Concordia<sup>33</sup>.

<sup>28</sup> La patente de masón, también conocida como cédula de masón.

<sup>29</sup> El primer grupo será tratado en la página posterior. Con respecto al segundo, podemos destacar las siguientes composiciones: Des Todes Erk (El trabajo de la muerte, Volbracht ist die Arbeit (El trabajo de los maestros ha sido terminado, Maurerische Trauermusik (Música para funeral masónico, K.477,1785), y la sinfonía masónica n.39 (K.543,1788) entre otras.

<sup>30</sup> Un Singspiel, o también llamado teatro cantado, elimina los recitativos secos y los sustituye por partes habladas, como ocurría la zarzuela española. Fue Johann Adam Miller quien introdujo el género en Austria.

<sup>31</sup> Parece seguro que Otto Freiherr von Ggemmingen, fue iniciado como masón en 1784 en la logia vienesa La Beneficiencia (Zur Wohltätigkeit)

<sup>32</sup> “Que sería adaptada con posterioridad por el propio compositor para el ritual masónico. Algo parecido a lo que ocurre con el lied para tenor y piano O Heiliges Band (Oh Santa unión, K. 148, 1772), compuesto con dieciséis años para alguna celebración o banquete masónico” Luis Antonio Muñoz, Historia oculta de la música: capítulo 4. Cantando al Arquitecto del Universo.

<sup>33</sup> Luis Antonio Muñoz, Historia oculta de la música: capítulo 4. Cantando al Arquitecto del Universo. Con respecto al ingreso de Mozart en una logia masónica u otra, el investigador Henz Schuler mantiene la postura de la figura de Mozart como iniciado en la Logia de la Beneficiaria. Una de las más modestas de Viena, relacionándolo directamente con la logia La Verdadera Concordia. Aludiendo todo ello, a un documento datado el 7 de enero de 1785. “Schuler, Heinz, Musik uns Freimaurerei, Florian Noetzel, 2000”.

Por otro lado, Jan Asman, mantiene que Mozart perteneció a la Beneficiencia de 1784 hasta 1785, pero que posteriormente fue miembro de la logia Nueva Esperanza Coronada de 1785 a 1788, así como de la Esperanza Coronada de 1788 a 1791.

La diferencia fundamental radica en que, Assman no considera a Mozart como un verdadero masón en la logia La Verdadera Concordia, sino que lo considera tan solo un invitado a algunas de sus tenidas. Ya que afirma que los protocolos de La Beneficiaria se perdieron, por lo que resultaría imposible afirmar la iniciación real de Mozart en el tercer grado, concluyendo que Mozart fue ordenado compañero el 5 de enero de 1785. Añadiendo también que, Mozart tuvo que ser maestro masón antes del 22 de abril de 1785 ya que de no haber sido este hecho posible, podría haber formado parte de la logia de La Verdadera Concordia.

Si bien no nos resulta completamente relevante la pertenencia de Mozart a una u otra, sí lo es su implicación directa con la masonería, y por tanto, un hecho fundamental para poder llegar a entender el carácter y pensamientos del compositor.

### 5.3 La flauta mágica

“La flauta mágica”<sup>34</sup> es la obra a estudio que se propone analizar. La cual, incorpora, musicalmente hablando, elementos propios de la fiesta teatral, de la ópera bufa, seria, y del Singspiel.

Como ya se ha tratado mencionado en secciones de los epígrafes anteriores, La flauta mágica parte de una base fantástica, aunando lo esotérico y lo profano, en un intento de por llegar al público humilde. El libreto no lo desarrolla Mozart, sino que, como también se ha referido con anterioridad, es su hermano masón Schikaneder, quien lo escribe.

Sobre la base fantástica de esos cuentos orientales, Mozart y su hermano masón Schikaneder trabajaron juntos para desarrollar una obra en alemán, alternando magistralmente lo profano y lo esotérico. La música de Mozart y el libreto de Schikaneder se adaptaron con soltura a la necesidad de los lenguajes del teatro lírico en todos sus géneros, para reflexionar sobre la significación del poder mágico de la música.



Figura 26. Ilustración de la portada de la obra.

Ante estas posturas, existen otras a tener también en cuenta: Paul Nettl y Frederick Smyth afirman que no es posible determinar una fecha de paso al grado de maestro, mientras que Lewis Main y Jacques Chailley colocan el día 22 de abril de 1785 como la fecha en la cual, según el registro de la logia La Verdadera Concordia, Mozart sería nombrado maestro masón el mismo día que su padre.

Los datos fechados hasta el momento, indican que las ceremonias de iniciación del padre de Mozart tuvieron que ser realizadas rápidamente, debido al viaje que tenía programado hacia Salzburgo, siendo propuesto para su iniciación en marzo de 1785. Para el 24 de abril, Mozart y su padre, se consideran presuntamente maestros masones, debido a su asistencia a una tenida en honor al importante minerólogo Ignaz von Born, maestro de la Nueva Esperanza Coronada.

34 (K. 620)

#### 5.3.1 Argumento y simbología

Analicemos brevemente el argumento de la historia, posteriormente incidiremos en sus pasajes, escenografía y relación directa con la arquitectura, que en cada parte tomará adquirirá una simbología u otra, dependiendo de sus significados.

Así pues, podemos empezar la historia con un joven príncipe, de nombre Tamino, que se adentrará en el reino de la Reina de la Noche, mientras es perseguido por una serpiente-dragón.



Figura 27. Metropolitan Opera: Mozart's The Magic Flute . Metropolitan Opera 2018-19 Season

Es en el Reino de la noche donde conocerá a Papageno, un pájaro que le engañará, diciéndole que ha sido él quien le ha salvado de la serpiente. Siendo una verdadera mentira, pues su salvación frente a la serpiente viene dada de la mano de las tres damas enviadas por la Reina de la Noche, cuyo objetivo es claro: pedirle a Tamino que rescate a la hija de la Reina de la No-

che, Pamina, del secuestro sufrido a manos del sacerdote Sarastro.

No hace falta mucha persuasión, puesto que nuestro héroe Tamino se enamora platónicamente de la joven y decidirá, sin dudarlo, adentrarse en la aventura, junto a Papageno, que le acompaña para asistirle. Sin embargo, una vez ya en el Reino de Sarastro, se descubre que la situación es muy diferente a la presentada por la Reina de la noche: las apariencias engañan: el sacerdote, Sarastro, no es un ser malvado.



Figura 28. Pamina. Personaje bajo la dirección de David Hockney y Robert Wilson respectivamente.

Sino que se trata del maestro de una sociedad secreta de iniciación y Pamina no se encuentra bajo su secuestro, sino que se halla custodiada por el maestro bajo la vigilancia del malvado Monostatos. Ahora, una vez realizadas las presentaciones oportunas, son los dos jóvenes, los amantes ideales, que deciden celebrar su amor por encima de cualquier adversidad. Pero para poder quedarse en el mundo de Sarastro,



para seguir siempre juntos, y poder pertenecer al templo de los sabios, deberán superar una serie de pruebas rituales.

Si analizamos la historia desde el punto de vista argumental, no resulta demasiado innovadora, pues ya es desde los grandes tiempos de *Amadís de Gaula*, e incluso, de los *Doce trabajos de Hércules*, donde se narran las historias, aventuras y pruebas que debe un apuesto y valiente caballero afrontar para conseguir su meta, ya bien sea el idílico amor verdadero, la honra o cualquier otro atributo esencial que nos marquen los ideales de cada época. Si bien La flauta mágica se trata, como decimos, de una historia o cuento de hadas cuyo argumento no es muy innovador.

Pero sí nos ofrece un argumento poco conocido, gracias a la aportación de su hermano masón, Ignaz Von Born, quien la dotará de una importancia relevante, y la convertirá en otra cosa, que va más allá, en de un simple cuento alegórico. Ya que incluirá numerosos atisbos del ritual masónico. Permitiendo de esta manera poder mostrar los ritos masónicos al gran público, no sin ello llegar a desvelar los verdaderos misterios iniciáticos.

Esta divulgación de los ritos masónicos es lo que ha dado pie a la difusión de ciertas especulaciones en torno a la muerte del compositor: algunas voces han querido vincularla a un envenenamiento promulgado por un hermano masón desconocido, ya que desvelar los secretos propios de la orden al público no iniciado se podía hacer única y exclusivamente a costa de la propia vida.



Figura 29 . Las tres Damas. Personaje bajo la dirección de David Hockney y Robert Wilson (superior) y David Mcvigar y Jaume Plensa (inferior) respectivamente.

### 5.3.2 Simbología esotérica en la lírica

Según Jacques Chailley, hasta la flauta de Tamino se trata de un símbolo masónico, de aire, que nos proporciona dominar la naturaleza<sup>35</sup>. Se tratará pues, de un instrumento de poder, del cual no debemos abusar, y que nos relaciona directamente con el ritual de iniciación masónico de primer grado. El caso de los demás instrumentos mágicos de Papageno es bastante similar, su flauta en sol de cinco tubos, y sus campanas mágicas que las tres damas le entregan al principio de la obra.

La serpiente-dragón que le persigue en el inicio de la obra, alude al mito apolíneo de la muerte de Pitón en Delfos y a la serpiente que se muerde la cola (Ouroboros), símbolo que es muy representativo de la alquimia<sup>36</sup>.

Por otro lado, el mismo protagonista, Tamino, representa la nobleza de la estirpe regia, así como la encarnación de valores universales tales como la fortaleza y la virtud. También, se relaciona al personaje, elemento activo de la acción, con el planeta Mercurio, que debe recibir la transmuta-

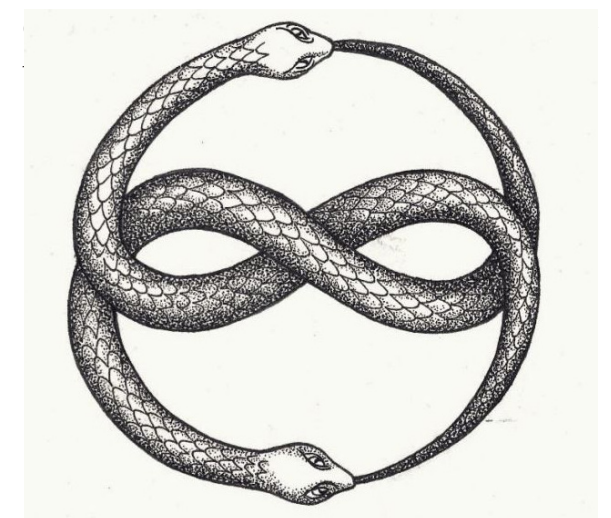


Figura 29. Representación gráfica de Ourobos.



Figura 30. Sarastro. Personaje bajo la dirección de David Hockney y Robert Wilson respectivamente.

<sup>35</sup> Luis Antonio Muñoz, "*Historia oculta de la música*": capítulo 4. Cantando al Arquitecto del Universo. Según Jacques Chailley, dicha flauta, fabricada con la madera de un roble milenario, durante una tormenta. Y que guardaría una relación directa con el ritual de iniciación dentro del primer grado masónico. Otro caso similar será el de los dos instrumentos mágicos utilizados por Papageno: una flauta en sol de cinco tubos de caña que utiliza para poder cazar los pájaros, y unas campanas mágicas que le serán entregadas por las tres damas al inicio de la obra, y que jugarán un papel clave en la liberación de Pamina frente al acoso sufrido por Monostatos. Muchas tradiciones a lo largo de todo el mundo adoptan las campanas como un invocador de las fuerzas propias de la naturaleza.

<sup>36</sup> La masonería, al igual que la alquimia, busca el oro, pero desde el interior, desde la perfección humana. También comparten gran parte de sus símbolos más representativos, tales como la serpiente que se muerde la cola, el león rojo y verde, la presencia de los astros y la vinculación con Egipto.

Por otro lado, Pamina, blanca y pura, representa los ideales de la belleza y la honestidad, que, simbólicamente se relaciona con Venus, siendo la unión de Mercurio y Venus un matrimonio alquímico ideal.

Sarastro y la Reina de la Noche serán la pareja que simbolizan el estrato superior de la sociedad. Significando Sarastro lo masculino, el fuego, el mundo áureo solar y el dios Apolo, cuyo animal representativo es el león.

Así mismo, La Reina de la Noche es la personificación del poder oscuro y del influjo de la Luna<sup>37</sup>, así como del poder de la serpiente, ambos símbolos de la hermandad.

Lo dionisiaco, la maldad, la superstición y la oscuridad son sinónimos para este personaje.

También podemos encontrar paralelismos simbólicos con la estrella flamígera o astriflamante, que se tratará de una estrella de cinco puntas que enmarca en su centro la letra ‘G’<sup>38</sup>.

Si bien es cierto que ambos personajes parecieren que poseen una entidad claramente antagónica, el ying y el yang, podemos especular que, verdaderamente, se trataría de dos piezas necesarias y bien organizadas que toman actuación en nuestros resultados esenciales en la estructura del drama organizado.



Figura 31. La reina de la Noche. Personaje bajo la dirección de David Hockney y Robert Wilson, David Mcvigar y Jaume Plensa, respectivamente.

<sup>37</sup> Gérard Galtier, La tradición oculta. “Masonería egipcia, rosacruz y neo-caballería” (Madrid: Oberón, 2001). La idea de estrella reina en llamas, deriva de la reina de los cielos, Isis, Astarté y la luna. Para Austria la reina estrella flameante recordaba a la virgen María (Inmaculada Concepción) y la luna creciente rodeada de estrellas.

<sup>38</sup> Luis Antonio Muñoz, Historia oculta de la música: capítulo 4. Cantando al Arquitecto del Universo. La Reina de La Noche, representaría también a dicho símbolo masónico, la estrella flamígera o astriflamante. Según algunos manuales, el contenido de la estrella flamígera se revela en el segundo grado de la masonería azul. Siendo así, el signo de la Ciencia y la Inteligencia, que iluminan al iniciado masónico.

Como representante de la clase baja, del pueblo llano, tenemos a Papageno, el pícaro vividor, cuyo personaje alegórico encarnará el aire, el hombre mundano (una especie de Sancho Panza).

Por otro lado, Monostatos, el sirviente de Sarastro, desleal y egoísta, se asocia con el color negro de su piel, representará a la Tierra, a Saturno y a la alquimia.

En este punto, y sobrevolando el argumento central, observamos la existencia dicotómica entre el plano superior (apolíneo) y el inferior (dionisiaco), que se desenvuelven en una sociedad estratificada, donde cada personaje arquetípico desarrolla una función exclusiva a su condición.

Así mismo, el peso que tiene el número tres<sup>39</sup> en la obra es bastante notable, desde la presentación de los personajes, como en el caso de las tres damas, los tres genios, los tres niños, los tres sacerdotes y los tres hombres armados. Así como su implicación directa en el ritmo, como el resonar musical de los verdaderos toques de llamadas que se efectúan en la puerta, al inicio de una tenida, aludiendo a la denominada “batería” del grado de aprendiz, encontrándose en la obertura y en el segundo acto con el título de “Los tres acordes”<sup>40</sup>.

La tonalidad de Mi bemol mayor junto con Do menor, tan abundantes en la composición, tienen como armadura tres bemoles, formando un triángulo que representa al gran Arquitecto del Universo<sup>41</sup>.



Figura 32. Papageno. Personaje bajo la dirección de David Hockney y Robert Wilson, David Mcvigar y Jaume Plensa, respectivamente.

<sup>39</sup> El aspirante a masón debe ser propuesto por tres miembros masones, debe contestar tres preguntas de iniciación. Así mismo, todo masón reconoce tres pilares fundamentales en el saber humano: educación moral, progreso espiritual y cumplimiento de sus deberes. Por otro lado, la importancia que tienen las tres pruebas de iniciación en el rito masónico es clave, siendo de nuevo, tres elementos: el aire, el fuego y el agua.

<sup>40</sup> El número tres aparecerá encriptado en la ópera alojado en su propia partitura. Dichos tres toques, reconocibles por todos los integrantes de una logia de la orden, aluden directamente a la ya mencionada batería que proviene del grado de aprendiz del Rito Francés y se encuentra en la obertura del acto segundo.

<sup>41</sup> La figura geométrica del triángulo se asocia a la divinidad, y por tanto al Dios masónico, en este caso, El Gran Arquitecto del Universo.



La iniciación de Tamino también hace claro símil al que representa cualquier postulante a masón, siendo las pruebas que tiene que realizar muy similares, y casi idénticas a las que podamos encontrar en cualquier manual masónico de iniciación y paso de grado.

Pasando por que incluye el paso por un: Gabinete de reflexión y por la prueba de la purificación mediante los cuatro elementos, procesos que culminarán con la última prueba, la prueba del silencio, llegando a obtener, finalmente, la sabiduría y el conocimiento<sup>42</sup>.



Figura 33: Estudio de vestuario para la obra.  
Superior: Winckelmann, Kindertheater, siglo XIX.  
Inferior: Personaje Papagena, bajo la dirección de David Hockney y Robert Wilson ,David Mcvigar y Jaume Plensa, respectivamente

<sup>42</sup> Luis Antonio Muñoz, “*Historia oculta de la música*”: capítulo 4. Cantando al Arquitecto del Universo. Dichos rituales empezarían con el aprendiz entrando al templo con los ojos vendados (ignorancia) y se le retirarían todos los metales que lleva encima, pasando a un oscuro gabinete, de reflexión,, en donde sus únicos compañeros serán una vela, un gallo (Encarnando la figura de Hermes), un cráneo humano, pan y agua. Así como la representación de los tres principios alquímicos (Azufre, mercurio y sal), y un reloj de arena. Tras superar, el iniciado, dicha prueba, será introducido en la logia vestido con ropa blanca, con el pecho descubierto, una soga al cuello, y una perrera a la altura de la rodilla. Será entonces cuando reciba las pruebas del aire, agua y fuego. Una vez superadas, se le retirará ña venda al neófito, simbolizando el recibimiento de la luz del conocimiento e inmediatamente se incorporará a la orden.

Resulta significativo que, Pamina se una a Tamino tan solo en las dos últimas pruebas, lo que pone de manifiesto que la figura de la mujer estaba supeditada a la del hombre, esto es, la problemática en lo referente a su incorporación en igualdad de condiciones en las logias masónicas.

Finalmente, Tamino recibe la espada flamígera como símbolo del nuevo gobierno de su reino, tomando posición como nuevo Sol en el solsticio de invierno, consumándose el matrimonio alquímico perfecto, y finalizando así la obra.



Figura 34: Estudio de vestuario para la obra.  
Superior: Winckelmann, Kindertheater, siglo XIX.  
Inferior: Personaje Tamino, bajo la dirección de David Hockney y Robert Wilson ,David Mcvigar y Jaume Plensa, respectivamente

6. ANÁLISIS COMPARATIVO DE 4 PUESTAS EN ESCENOGRÁFICAS.  
¿Cuánto pesa la Arquitectura?

Acto I. Cuadro primero. Escena 1





## Acto I. Cuadro primero. Escena 1.

### Elección del cuadro escénico

Se ha seleccionado dicho acto debido a la implicación directa de la arquitectura. Pues desde el libreto se nos indica la existencia de un templo<sup>43</sup>.

Libreto: Emanuel Schikaneder. Versión 2018.

### Indicaciones:

“Una zona rocosa, en la que crecen acá y allá algunos árboles. Montañas a ambos lados. Un templo. Tamino desciende de una roca; en la mano posee un arco, pero sin flechas. Una serpiente-dragón lo persigue”

### Argumento:

Tamino es perseguido por la serpiente-dragón, Tamino se desmaya y es salvado en el último momento por tres damas, enviadas por la Reina de la Noche. Cuando despierta se encuentra con Papageno, quien le miente diciéndole que es él quien le ha salvado. Por dicha mentira, las tres damas le castigarán.

### Significados:

Es un recurso ya bien utilizado a nivel literario el empezar la historia en un paraje vegetal, frondoso, ajeno a la dominación humana.

Lo cual nos sirve de muy buena excusa para introducir la serpiente que amenaza al personaje con el que primero tomamos contacto, el protagonista. Por otro lado, nos sirve para poder dar paso a la escena 2, que no varía mucho de la actual. Con la excepción de la aparición de la Reina de la Noche (siguiente acto)

La elección del encuadre espacial podría beber directamente de la tradición oral y de los ya tratados cuentos populares. Los finales del siglo XVIII y, sobretudo la totalidad del siglo XIX son considerados como la edad de oro de la literatura “infantil” europea.

Son estos autores, en la mayoría recopiladores de la tradición popular, los que, influenciados por corrientes de pensamiento románticas, así como motivados por movimientos nacionalistas, quienes reviven el bosque como escenario para sus obras. Cabe destacar que, el bosque ya era el escenario predilecto en la literatura medieval,

como en el ejemplo por excelencia de los cuentos de caballerías, *Amadís de Gaula*<sup>44</sup>(1508). Así mismo, encontramos clara referencia de varios cuentos populares de la época, tales como *Caperucita Roja* (1812)<sup>45</sup>, *Hansel y Gretel* (1812-1815)<sup>46</sup> e incluso, el cuento de *La Bella durmiente* (1812-1815). Todos ellos circulaban oralmente en los tiempos de los compositores, en donde se asociaba al bosque con algo malo y peligroso. Ya que en este espacio incierto somos candidatos de ser atacados por animales salvajes.

Los autores cogen este concepto, pero nos incorporan dos elementos muy importantes que dotan a la escena de su verdadero carácter: la serpiente y el templo. La serpiente-dragón como animal exótico y peligroso. Que nos descoloca y desplaza a un tipo de bosque desconocido para el público llano.

Del mismo modo, la incorporación del Templo, contextualiza más aún la escena, puesto que nos deja claro que no se trata de un bosque al uso, sino más bien, un

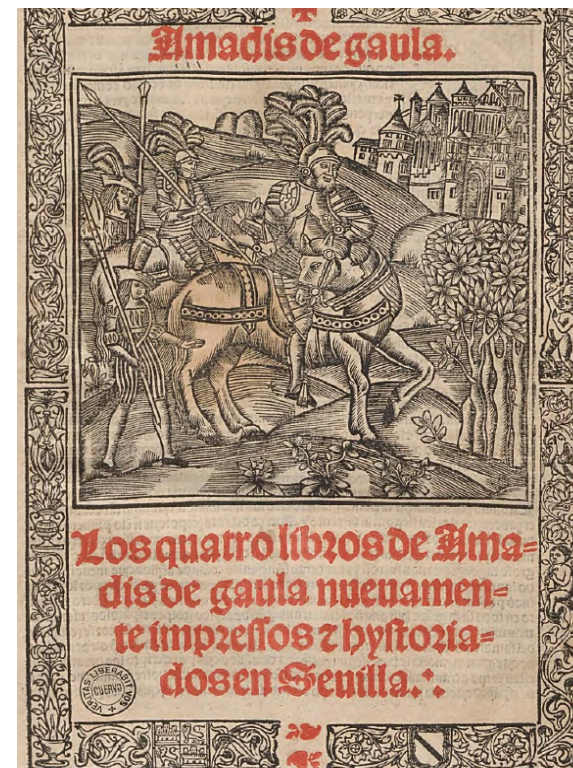


Figura 35: Amadís de Gaula edición sevillana de 1539.



Figura 36: «Rosaspina» es la adaptación al italiano y al español de Briar Rose, nombre que escogieron los hermanos Grimm para llamar a su bella durmiente.

<sup>43</sup> En el libreto original de Schikaneder, versión original, 30 Septiembre 1791, Viena, se hace referencia a una especificación adicional, ya que se indica que el templo debe poseer planta circular.

<sup>44</sup> Se trata de una obra maestra de la literatura medieval, escrita en castellano. Es considerada una de las novelas de caballerías más famosas del siglo XVI. La historia original data entre los siglos XIII y XIV. Con autoría desconocida.

<sup>45</sup> Al igual que en la ópera que nos ocupa, la verdadera acción de Caperucita Roja empieza con la persecución del lobo, a través del bosque.

<sup>46</sup> En Hansel y Gretel, así como en el cuento de La Bella durmiente, el bosque simboliza el peligro, pues los actos que se desarrollan en el, conllevan la superación de determinados obstáculos y amenazas.



bosque antiguo, quizá selvático, coronado por un templo perdido de cuya arquitectura concreta no se deja constancia<sup>47</sup>. De este modo se consigue otorgar una especie de sensación antigua, arcaica, de un tiempo perdido y desconocido, en donde el espectador, al igual que el protagonista, se halla perdido y asombrado por la grandeza, tanto de la naturaleza, como de los vestigios de la construcción humana. Hecho que nos permite introducir muy bien la tónica fantástica, de cuento de hadas, que tanto abunda en la obra.

### Escenografía:

Echando un vistazo a los escenarios seleccionados, claramente podemos diferenciar qué escenografías cuidan más lo que los autores pretenden mostrar y las que, por otra parte, intentan innovar más. Siendo tan solo la escenografía propuesta por Schinkel la que se ajusta fielmente a lo descrito en el libreto, pues es el único que incluye el templo. (A excepción de la planta circular)

¿Cuál de todas ellas representa mejor lo buscado a nivel escena?

Todo depende del espectador, y del gusto personal, pero aquí se avanza lo que va a ser la tónica general de las escenografías seleccionadas, siendo las dos más “puras”

y acordes con el contenido del libreto las que, la autora, entiende más acertadas a nivel escena-significado de la obra. Esto es,

### ¿Qué se pretende en esta escena? ¿Qué pide la historia?

Desde el punto de vista compositivo, se nos indica la existencia de boscosidades y de un templo. Trasladándonos a una mirada arquitectónica, el bosque poblado por la serpiente-dragón podría tratarse de la selva arcaica, remontándonos a la babilonia antigua o incluso a la hindú<sup>48</sup>. Si bien es cierto que, arquitectónicamente, la masonería no se vincula directamente con este tipo de arquitecturas, como se ha comentado anteriormente es la egipcia la que goza de mayor vinculación, su carácter exótico inherente, y, por tanto, ese halo misterioso y místico no dificultan la relación de ambos conceptos.

Desde el punto de vista técnico de las escenografías, Schinkel, gracias a su visión arquitectónica, es capaz de captar lo que la propia historia está queriendo expresar. Así mismo, tanto en los ejemplos B y C la sensación de desconcierto y desamparo se logran perfectamente, siendo tan solo el ejemplo B la que nos relaciona con el bosque perdido.

<sup>47</sup> Tan solo se especifica su planta, circular. En numerosas versiones del libreto posteriores a la original se obvia dicha característica, y en la mayoría de las contemporáneas, la presencia del templo es eliminada por completo.

<sup>48</sup> Suposición que podemos realizar en este tiempo concreto pero que en la época de los compositores sería más difícil de hacer, puesto que los descubrimientos geográficos y conocimientos tangibles de dichas



Representaciones clásicas. Tan solo en la primera aparece el templo. Ambas representan el espacio del bosque.

De izquierda a derecha:

A.1816. Escenografía de Schinkel.

B.1983. Fuente: David Hockney.



Representaciones contemporáneas. Es la segunda escenografía la que sí hace referencia al bosque, y en ninguna de las dos ocasiones aparece la figura del templo.

De izquierda a derecha:

C.1991. Escenografía de Robert Wilson.

D.2019. Barrie Kosky.

culturas eran escasos. Hecho que no implica que la escena deje de tener todo el carácter simbólico tratado anteriormente.

El ejemplo D, que seguirá una tónica general durante todo el estudio posterior, ilustra otro hilo argumentativo, en el que, desde el presente trabajo, y como se acabará concluyendo, si bien corresponde con una gran expresividad e innovaciones de puesta en escena, se aleja directamente de lo que en el libreto se expone, por lo que, si el espectador es la primera vez que se acerca a la obra, la puesta en escena de este ejemplo puede que desconcierte y no sea capaz de transmitir todos los valores iniciáticos y simbólicos originarios de la obra, a excepción de algunas escenografías concretas.

Por otro lado, en este caso, en el ejemplo D, se nos presenta un protagonista que, estáticamente, y de una manera brillante de puesta en escena, se encuentra corriendo y huyendo, como en el resto de composiciones presentadas. Pero de una manera mucho más creativa e innovadora.

Por otro lado, podemos comparar en la siguiente sección la primera escenografía presentada para la primera representación de la obra. En la que se nos presenta una clara definición del templo comentado anteriormente (esta vez si se intuye que posee planta circular) y que nos dan otra visión del cuadro escénico planteado en sus inicios.

### Arquitectura:

En esta escena en concreto, y como veremos en algunas más a continuación, sí se hace referencia a un elemento arquitectónico *per se*, el templo.

Desde el punto de vista de la escenografía de Schinkel se nos revela un gran hueco horadado en la roca, a modo de arco triunfal, en donde se enmarca la escena. Una roca masiva en la parte inferior, coronada por un edificio con una fachada compuesta por tres tramos (de nuevo el número tres<sup>49</sup>) para representar el templo. Como puede verse, las líneas rotas de las ruinas son angulares, lo que aporta a la escena una sensación de tensión y conflicto. Así como la vegetación dispersa y aleatoria.



Figura 37: Escenografía de Schinkel

El templo se presenta con poderosas columnas verticales de estilo djed, que aportan monumentalidad, junto con la enorme escalinata, y que se contraponen con la

curvatura celeste poblada de estrellas. Las columnas están decoradas al estilo de las columnas del templo dedicado a la diosa egipcia Hathor<sup>50</sup>. Este estilo de columnas fue introducido en sociedad gracias a las expediciones Napoleónicas<sup>51</sup>, y fue usado como motivo simbólico y representativo masónico.

La escena no está simétricamente balanceada, característica que nos podría llegar a chocar ya que es una propia de las escenas típicas Barrocas. Si bien es cierto que la adecuación de este gesto nos consigue trasladar una sensación de incertidumbre que tanto demanda esta escena.

Así mismo, otra característica que nos puede sorprender de esta escenografía es el propio edificio y la arquitectura que está llevando a representación. Por varios motivos, el primero será seguramente la duda que nos envuelve en torno al conocimiento que tenía o no, Schinkel, sobre la arquitectura que intenta representar. Esto es, ¿se trata de un conocimiento sensible o inteligible?

Perfectamente podríamos responder que se trata de lo segundo, pues Schinkel nunca llegó a visitar Egipto, lo que deja la puerta abierta única y exclusivamente al conocimiento mediante el boca a boca acontecido en su logia masónica, pues no debemos olvidar que Schinkel también era masón<sup>52</sup>. Este hecho nos enlaza con otro motivo que nos puede llamar la atención, y es el desconocido e inexistente estilo arquitectónico que se está representando. Ya que nos resultaría un tanto difícil el hecho de poder llegar a encontrar una arquitectura real que le sirviese de referencia directa.

Con respecto a la arquitectura que se nos va a plantear en toda la selección de cuadros escénicos y que en general, ya hemos asociado colectivamente a esta obra, viene relacionada directamente con la arquitectura egipcia. Por toda la simbología masónica ya comentada anteriormente.

Así mismo, este hecho viene reforzado por los nuevos descubrimientos realizados durante la época<sup>53</sup>, que hacen referencia directa a las culturas más exóticas para oc-

49 Como se ha comentado anteriormente, el número tres posee una carga simbólica muy importante en la masonería.

50 El amuleto pilar djed era de los más comunes usados durante el rito de la momificación. Servía para garantizar que el fallecido renaciese en el Más Allá. Fue tan común y famoso su uso que desembocó en los pilares que llevan su mismo nombre. Los pilares se asociaban con el dios Osiris. Su forma es la de un pilar que es atravesado en la parte superior por cuatro barras transversales.

51 1798-1801.

52 Gérard Galtier, La tradición oculta. *“Masonería egipcia, rosacruz y neo-caballería”* (Madrid: Oberón, 2001). Toda la egiptomanía que nos presenta la escenografía revierte en la propia masonería inspirando las formas iniciáticas del nuevo rito egipciático del Conde de cagliostro (1743-1795), rito inaugurado en formas en diciembre de 1784 en Lyon.

53 Gérard Galtier, La tradición oculta. *“Masonería egipcia, rosacruz y neo-caballería”* (Madrid: Oberón, 2001). En Occidente, la fecha de la aparición de un interés por el hermetismo greco-egipcio se puede situar en



cidente (egipcia, hindú), ya que se pone, de nuevo, sobre la mesa, la problemática y la discusión acerca de los verdaderos orígenes de la arquitectura. Como ejemplos de arquitectura del Antiguo Egipto que podríamos tener en mente a la hora de acercarnos a esta representación, podríamos mencionar El templo de Khons y el anteriormente ya citado, El templo de la Diosa Hathor.



Mientras que, por un lado, el primero posee todos los atributos propios de un templo ideal (se trata de un templo pequeño erigido alrededor del año 1100 a.C en la Dinastía Vigésima dedicado a Khons, hijo de Amun), el segundo se trataría del único vestigio que queda patente sobre



De arriba a abajo:

1100 a.C. Karnak, Egipto. Templo de Khonsu. Fachada exterior y patio interior.  
1500 a.C. Dendera, Egipto. Templo de la Diosa Hathor. Sala interior y fachada exterior del templo.  
el siglo XV, en el marco de la Academia Platónica de Florencia. 7 Dado que Italia está más abierta al Mediterráneo que Francia, también es más sensible a las influencias del Oriente Próximo, por lo que las modas egipcias se desarrollaron en ella en una fecha más temprana. Por influencia de Pléthon, un filósofo neoplatónico de origen bizantino, hacia 1450 se fundó la Academia Platónica de Florencia. Así se le reveló a Occidente el pensamiento del hermetismo alejandrino de los siglos II y III, que encontraremos a menudo en el fondo doctrinal de los ritos masónicos egipcios. Desde principios del siglo XVII. ricos coleccionistas comenzaron a interesarse por las antigüedades egipcias, sobre todo estatuillas y sarcófagos. No obstante, hasta esa época el interés por el hermetismo alejandrino y el antiguo Egipto estaba mezclado con el de la cábala judía y la magia árabe.

La moda de lo egipcio, la egiptomanía, no dejó de expandirse durante todo siglo XVIII. En 1751, Rameau escribió una ópera-ballet, La naissance d'Osiris. De 1773 a 1784, Antoine Court de Gébelin hizo aparecer los nueve volúmenes de su Monde primitif, una amplia enciclopedia mitológica y «alegórica» en la que revelaba el origen de las religiones, los símbolos, los calendarios, los juegos de cartas (sobre todo el tarot). las lenguas, las escrituras.

un sanatorio (sería una copia a menor escala, del templo de Horus en Edfu), y que posee las columnas tan características de las cuales Schinkel referencia en su representación.

A nivel compositivo, tanto en fachada como en planta, poco tienen que ver entre ellos. Mientras que por un lado encontramos que el primer edificio se compone de una imponente fachada mural (pílon) que actúa de barrera hacia el interior, en donde se encontraba el gran patio peristilo (cuyas columnas eran lotiformes<sup>54</sup> y enmarcaban una serie de estatuas monumentales del rey) y la gran sala Hipóstila (que formaba en planta un doble axis, originando un rectángulo orientado transversalmente, en donde la sala aparecía atravesada por varias naves que llevaban al santuario).

Por el otro lado, el templo de la Diosa Hathor presenta una fachada hipóstila con sus famosas y características columnas<sup>55</sup> (aunque más bien parece un muro que ha sido horadado formando las columnas) que deja paso a una secuencia de salas y cámaras consecutivas, adornadas así mismo todas ellas con las mismas columnas.

Es muy difícil pensar que Schinkel conociese estos ejemplos arquitectónicos, o cualquier otro propio de la época, pero sí lo hacía de ciertos elementos que incluye

en esta escenografía. Es aquí, en donde se empiezan a responder las preguntas planteadas, pues la arquitectura “verdadera”, la construida, la llevada a facto, poco nos está importando. Estamos en una historia y mundo “fantasioso” en donde la arquitectura juega un papel importante, como símbolo y significado. Ya que nos enmarca la escena y nos trasmite unos valores.

*¿Importa que los órdenes y composiciones arquitectónicas no sean reales?*

Ahora, nosotros sí sabemos que se trata de una imagen imaginada, pero, en la época, pero...

*¿Importaba algo que no fuese real?*

Usamos la Arquitectura como escenario. Escenario de conceptos, ideas e historias. Y el escenario como Arquitectura, real o no, pero sí capaz de transmitir los grandes conceptos que cada arquitectura representa.

Llegados a este punto, si cambiásemos el escenario imaginario de Schinkel proponiendo una escenografía propia, mediante los ejemplos arquitectónicos anteriores, poco variaría la expresividad e interpretación de la obra.

<sup>54</sup> Esta tipología de columna fue comunmente utilizada en arquitecturas seculares. Presenta basa, un arranque del fuste ligeramente bulboso, fuste fasticular (compuesto por tallos de la flor) y un capitel en forma de flor de loto (con el capullo cerrado). Se empezó a incorporar en la arquitectura a partir del Imperio Antiguo.

<sup>55</sup> Columna Djed.



Es la arquitectura egipcia, la que nos evoca todo ese ocultismo y magias inscritos en la obra, por lo que perfectamente podemos entender que tanto el templo de Khons como el de la Diosa Hathor podrían perfectamente iniciar la obra, viendo los edificios de lejos, en segundo plano, cubiertos por un plano delantero vegetativo, tal vez de palmeras.

Aunque si bien es cierto que, quizá no sería el mejor ejemplo ya que, como se ha comentado anteriormente, el bosque<sup>56</sup> tiene su importante significado en este punto, así como la serpiente-dragón, ya que nos permite descender de un plano totalmente desconocido a otro, que actuará como filtro para el posterior espacio en donde toma lugar la acción.

Por otro lado, se considera bastante necesario rescatar la primera propuesta inicial de esta escena<sup>57</sup>, (Fig. 39) en la que podemos diferenciar claramente una puesta en escena totalmente diferente. No corresponde a ninguna de las escenografías seleccionadas, pero se considera imprescindible su estudio pues se trata de la escenografía más reciente a la finalización del libreto, y por tanto, aquella que dio por buena en las primeras representaciones de la obra. Por lo que, en cierto modo, responde a las directrices de los autores, y tal vez da respuesta a lo buscado en primera instancia.



Figura 39: 1791. Grabado de Joseph and Peter Schaffer de la primera escena original de La Flauta Mágica.

De nuevo, sí que se tiene muy en cuenta la arquitectura, y por tanto el templo está claramente representado. Pero se trata de un estilo arquitectónico muy diferente al egipcio, o al que nos intenta representar Schinkel.

¿Cambia el sentido de la obra? ¿Se interpreta de diferente manera el hilo argumental y musical?

Se dibuja un templo mucho más “clásico” que nos recuerda directamente a arquitecturas propias del Renacimiento italiano, como las del arquitecto Andrea Palladio. En donde se pone de manifiesto un clasicismo basado principalmente en las proporciones, simetría e imagen de la fachada del templo ideal.



Figura 40: 1504. Villa Rotonda. Palladio.

Casi se puede entender como una reinterpretación muy conceptual de la fachada de una de las villas más famosas de Palladio, la villa rotonda<sup>58</sup>(Fig.40). Pues es aquí donde la fachada del templo antiguo, con frontones y columnas, reinterpretando la casa del Dios, ya que pasaba a ser la casa del nuevo hombre del Renacimiento. Un pórtico jónico, hexástilo y con frontón al que se accede mediante una imponente escalinata.

Como concepto muy interesante a destacar, su techado de la sala circular mediante una cúpula. Hecho que queda también patente en la escenografía primigenia de la obra. Es en la Villa Rotonda, cuando por vez primera se incorporará dicho elemento en la arquitectura doméstica<sup>59</sup>. También su planta encarna los principios básicos de todas las villas de Palladio. Así mismo, nos puede recordar a la Iglesia de Santa Maria della Consolazione en Todi (Fig.41).



Figura 41: Iglesia de Santa Maria della Consolazione en Todi, Italia.

Es la obra que quizá se acerque más a los proyectos ideales de Leonardo da Vinci. Probablemente se inició en 1504 a partir de uno de los bocetos de Bramante. Es aquí donde se pone de manifiesto la clara afinidad de los planteamientos arquitectónicos de ambos arquitectos.

Entre todas las ideas puestas de manifiesto por ambos arquitectos, caben destacar: la preocupación por la iglesia centralizada, así como la constante preocupación por la utilización de formas geométricas puras y claras, tanto en planta como en alzado. Así mismo, la localización del templo ideal, según Alberti, debía realizarse a extramuros de la ciudad, hecho que se ejemplifica en nuestro ejemplo seleccionado. Para Alberti el templo es sinónimo de iglesia y ésta debe ser el mayor ornato de la ciudad y su belleza debe superar lo imaginable. Recalca que en la apariencia estética de un edificio hay que tener en cuenta dos elementos: la be-

<sup>56</sup> Rigurosamente hablando, el concepto de bosque con la arquitectura egipcia mantienen una relación poco real, como actualmente sabemos, pero para los compositores su desconocimiento les impedía discernir ambas entidades.

<sup>57</sup> 1791. Joseph and Peter Schaffer

<sup>58</sup> 1566. Conocida también con el nombre de Villa Capra, nombre derivado del apellido de los hermanos que terminaron su construcción.

<sup>59</sup> La cúpula Renacimiento había estado siempre asociada con la arquitectura eclesiástica y con la imagen de la “cúpula de los cielos”, y no se había utilizado en un edificio doméstico.

lleza y el ornamento. La belleza, es según la armonía y concordancia de todas las partes, lograda de tal manera que no puede añadirse, quitarse o alterarse nada sin que el resultado empeore. Y el ornamento, lo añadido El templo posee planta central con forma de cruz griega. En torno al bloque central encontramos cuatro ábsides que forman los brazos de la cruz, cubiertos con semi cúpulas. Desde el exterior se observa un doble orden corintio.

Los autores del libreto para su primera representación, vieron aceptada esta propuesta. Podríamos confabular acerca del por qué, ya que poco tiene que ver con ninguna reminiscencia “mágica” y masónica.

Podríamos pensar que se utiliza un orden conocido, el clásico del Renacimiento, para enmarcar el primer cuadro del acto primero.

Para que mediante este “espacio conocido” se deje paso al mundo masónico y enigmático desconocido de los siguientes actos. Adornado así mismo de rocas, para crear la sensación de descubrimiento del templo antiguo, que a la vez nos resulta conocido, para pasar a través de sus grutas escarpadas al misterio posterior. Sería pues, otra manera de entender este primer cuadro.

Podríamos concluir en este apartado que, tanto la acción como la arquitectura en la que se desenvuelve, sirven para trans-

mitir conceptos e ideas concretos. Hecho que podría simplemente corroborarse al hacernos la siguiente comparativa: al ver el resto de escenografías seleccionadas, en las que como se puede apreciar, obvian la presencia del templo,

*¿Es capaz el lector de encontrar recuerdo alguno de todos los conceptos tratados anteriormente?*

*¿Juega un papel decisivo el elemento arquitectónico?*



Figuras 39



C.1991. Escenografía de Robert Wilson. Escena inicial.



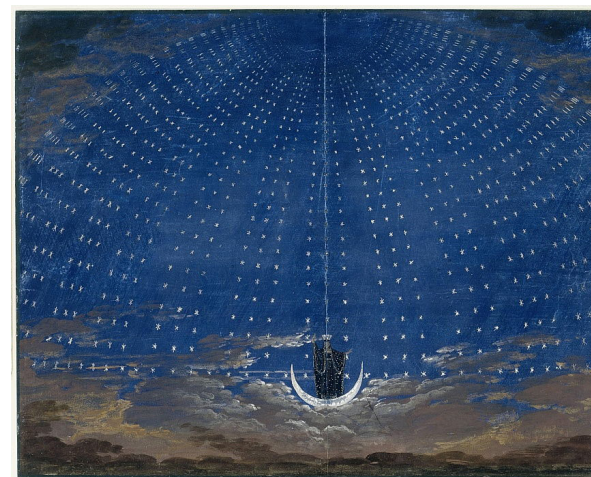
A.1816. Escenografía de Schinkel. Escena inicial.



B.1983. Fuente: David Hockney. Escena inicial.



Acto I. Cuadro primero. Escena 2



## Acto I. Cuadro primero. Escena 2.

### Elección del cuadro escénico

Se ha seleccionado dicho acto debido a la gran carga simbólica que tiene en la obra. Pues es aquí en donde hace su aparición estelar La reina de la Noche.

Libreto: Emanuel Schikaneder. Versión 2018.

### Indicaciones:

“Las montañas se separan. Una sala luminosa. La Reina de la Noche está sentada en un trono de estrellas”

### Escena 2 argumento:

Aquí es cuando las tres damas entregan un retrato de Pamina a Tamino y le ruegan por su rescate. En ese momento, la aparición de la Reina de la Noche llena el escenario con toda la brillantez de las estrellas del firmamento.

### Significados:

Podríamos encontrar cierta reminiscencia con algunos “cuentos” sagrados ampliamente conocidos, como la separación de las aguas que el Dios cristiano regala a Moisés en su partida a la tierra prometida.

En ambas ocasiones se separa la escena conocida para dejar en el plano enmarcado el elemento a representar. Sencillamente se trata de un ejemplo simbólico, por los paralelismos que poseen ambos relatos. Aunque en ningún momento se deja constancia de la implicación directa de este pasaje.

Por otro lado, la simbología propia de las estrellas es bien conocida por su gran implicación en la masonería. Desde el propio elemento, como la estrella de cinco puntas o Flamígera.

El significado de la estrella flamígera<sup>60</sup> es la dominación directa del Espíritu del hombre sobre los cinco elementos de la naturaleza, tales como el amor espiritual, el aire, el agua, la tierra y el fuego. Cuando este elemento viene inscrito en círculo, simbolizará la unión en armonía de todos

los aspectos anteriores. En multitud de manifestaciones de este símbolo podemos encontrar inscripciones que sí nos relacionan directamente con la antigua Biblia cristiana.

Los nombres de Adán y Eva estarían escritos en la parte superior, estando Eva en la parte izquierda y Adam en la derecha.

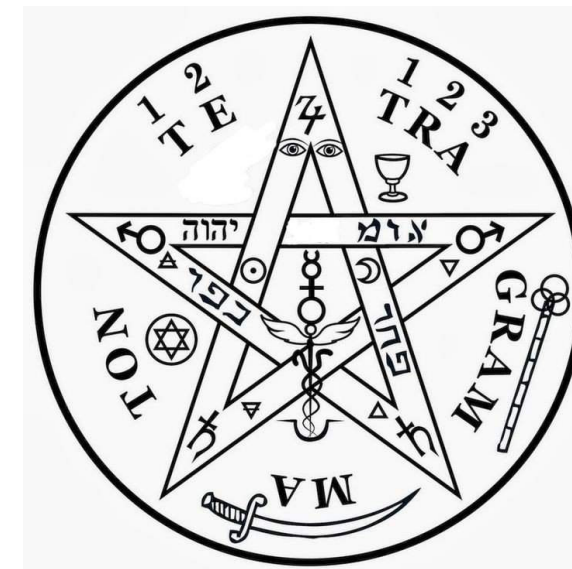


Figura 42: Representación de la estrella de cinco puntas.

Así mismo, la bóveda celeste es un elemento muy importante en la logia. Arquitectónicamente hablando, lo relacionamos con la cúpula y las bóvedas. Todas logias masónicas de manual, poseerían en la sala principal de reunión un elemento constructivo de tales características en su techo. Simbólicamente, representaría el firmamento, en donde Dios, el Gran Arquitecto del Universo, nos espera.

La disposición de sus elementos celestes bebe directamente de la Kábala Egipcia.

Por otro lado, el mundo celeste, las estrellas y los planetas, ha estado directamente relacionado con la música. Desde la escuela Pitagórica dicha relación ya estaba fuertemente ligada. Donde se entendía que ante el movimiento de las órbitas circulares, como el de la esfera de las estrellas, producía un cierto sonido musical que se convertía en el reflejo del orden existente en el universo<sup>61</sup>.

### Escenografía:

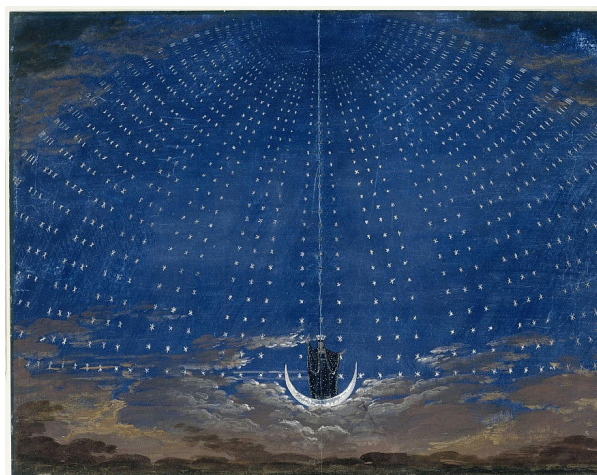
Las escenografías planteadas muestran una interpretación personal de cada autor. Siendo la más innovadora, de nuevo, el ejemplo D, ya que nos propone una Reina de la Noche bastante inusual: una malvada araña. Todo ello dentro del marco visual que nos propone esta escenografía, dentro del imaginario que envuelve al cine mudo. Por otro lado, en todas ellas se hace constante alusión a la noche y las estrellas, así como la presencia de la luna. También es muy importante el concepto de gravedad y pesadez, pues en la mayoría de casos, dichas reglas gravitacionales se rompen, y la Reina de la Noche es capaz de sobresalir sobre las mismas.

### Arquitectura:

<sup>60</sup> Luis Antonio Muñoz, “*Historia oculta de la música*”: capítulo 3. Según algunos manuales, el contenido de la estrella flamígera se revela en el segundo grado de la masonería azul. Es el signo de la Ciencia y de la Inteligencia, que ilumina al iniciado masónico.

<sup>61</sup> Luis Antonio Muñoz, “*Historia oculta de la música*”: capítulo 1. De tal manera que la música mundana que interpretamos son un reflejo y recordatorio de la verdadera música del cosmos. Un reflejo del orden superior y del equilibrio de la verdadera creación. Todo es música.





Representaciones clásicas. En ambas representaciones se propone una Reina de La Noche rodeada de estrellas diminutas, jugando con la diferente escala de la figura central de la Reina, haciendo que ésta última destaque. La paleta de colores utilizada en ambos casos serán los colores fríos.

De izquierda a derecha:

A.1816. Escenografía de Schinkel.

B.1983. Fuente: David Hockney.



Representaciones contemporáneas. Se aborda de una manera mucho más conceptual. Desde la primera el símbolo abstracto de la luna y la alargada figura de La Reina de la Noche, son capaces de transmitir lo deseado en este punto. En la segunda puesta en escena, se innova aportando una Reina mucho más inusual, una malvada araña. La tonalidades, de nuevo coincide, predominando los colores fríos.

De izquierda a derecha:

C.1991. Escenografía de Robert Wilson.

D.2019. Barrie Kosky.

Como se puede observar, poco podemos aportar al estudio desde el plano arquitectónico estrictamente hablando, puesto que las directrices del libreto nos dejan la libre elección para poder llevar a escena esta parte.

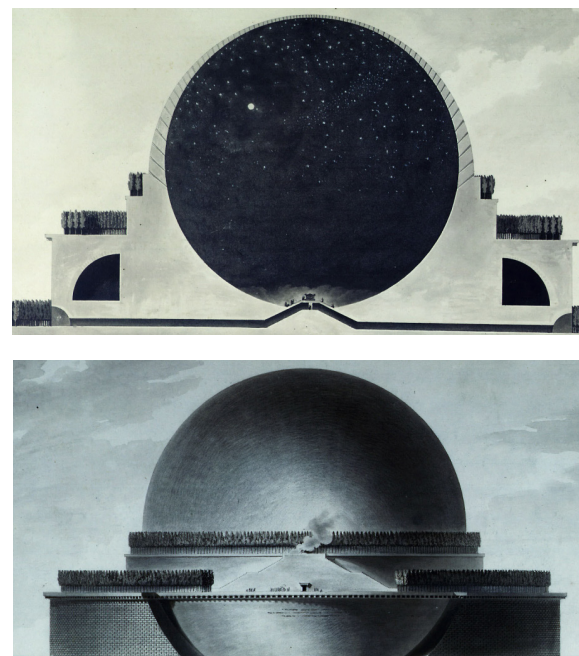
Se entiende que, cada una de las puestas en escena interpreta las condiciones de manera libre, no habiendo una más acertada que otra. Cabe destacar que, la escena propuesta por Schinkel será la más conocida que haya desarrollado el arquitecto a lo largo de toda su carrera, y será imitada en numerosas ocasiones. Siendo esta propuesta la única escenografía que sí haría referencia directa a la bóveda celeste, ya que la noche y el firmamento vienen recogidos en esta geometría.

Desde el punto de vista arquitectónico, acercando la mirada a las arquitecturas soñadas, podríamos enfocar nuestro discurso en la relación existente o no con el ejemplo del Zenotafio de Newon de Boullée. (1783). En donde pone de manifiesto la pasión de Boullée por la esfera como la forma perfecta de lo Pintoresco/Sublime. No solo por su pureza y perfección absoluta, sino tam

bién por sus cualidades sorprendentemente pictóricas.

Puestos a imaginar y relacionar la arquitectura con la escenografía de la obra, perfectamente podríamos imaginar que dicha escena está tomando acción en una arquitectura utópica, dentro de el ejemplo mencionado.

Para Boullée<sup>62</sup> (1728-1799) (Figs. 44-45), inspirado en las teorías de lo Pintoresco y lo sublime,



Figuras 44 y 45: De arriba a abajo: Interior y exterior del Zenotafio de Newon de Boullée. (1783)

62 Kenneth Frampton. *“Historia crítica de la arquitectura moderna”* El punto de partida tanto para Boullée como para sus contemporáneos (Claude-Nicolas Ledoux, Marie-Joseph Peyre, Charles de Wailly y Jacques Gondoin) no era ni la antigüedad ni el siglo XVII, sino más bien la fusión de las nuevas fuentes del Neoclasicismo Arqueológico. Así como la directa influencia de Piranesi Gondoin, el más avanzado de los neoclasicistas. Siendo el elemento más crucial el idealismo apasionado. Lo que arrastró a los arquitectos hacia un purismo intransigente y hacia el favorecimiento de formas más severas, dotadas de una escala incluso mayor que las propias de la antigüedad.

su propósito primordial arquitectónico no se trataba de estudiar estructuras tridimensionales, sino de imágenes bidimensionales, de poesía visual; para que encontraran sensaciones en nuestros cuerpos, sentimientos.

Siendo las formas más potentes las esenciales y elementales: cubo, cilindro, esfera, pirámide, etc<sup>63</sup>. Los efectos más poderosos generados a partir de la Arquitectura estarían, según Boullée, creados por las sombras arrojadas<sup>64</sup> por la misma.

La cuestión acerca de las imágenes bidimensionales<sup>65</sup> y su poesía visual, prácticamente podría estar relacionada con todo el trabajo que estamos exponiendo, mediante la cual, queremos interpretar y poder llegar a entender que papel juega la arquitectura, tanto a nivel conceptual, como intelectual en el ser humano. Y cómo y con qué conceptos se relacionan.

Casi podría parecer que, hasta los pro

prios dibujos del arquitecto, son una perfecta escenografía propia de nuestra obra a estudio, sobretodo el anteriormente nombrado Cenotafio de Newton.

Boullée, siempre coloca sus edificios debajo de un cielo lleno de nubes, con una fuerte iluminación lateral que produce un efecto dramático de claroscuro, generando estados melodramáticos con enormes multitudes o figuras solitarias que nos sirven para tomar constancia de la escala monumental propuesta<sup>66</sup>.

En este ejemplo seleccionado, se combina la fascinación de la época con la cosmología y la fascinación del arquitecto con la esfera. Concibiendo una gigantesca esfera hueca que descansa sobre una base cilíndrica aterrazada y convertida en parque (que nos recuerda así mismo, las tumbas de túmulo romanas imperiales) y en su interior, bóveda totalmente hueca a excepción del catafalco elevado en el fondo.

Estando atravesada toda ella, por huecos diminutos que crearían durante el día,

63 Kenneth Frampton. *“Historia crítica de la arquitectura moderna”*

64 Boullée alegó haber sido el inventor de la “Arquitectura de las sombras” insistiendo finalmente en que no son las formas tridimensionales, ni incluso sus imágenes primarias bidimensionales, sino las formas ilusorias de oscuridad creadas las que serán los medios más efectivos que tiene la Arquitectura.

65 Kenneth Frampton. *“Historia crítica de la arquitectura moderna”* Sus famosos dibujos estaban pensados inicialmente como ilustraciones para un tratado de Arquitectura que empezó en 1780, *“Architectura, Essai sur l'art”* Sus dibujos ejemplifican la fusión de teorías inglesas de lo *Pintoresco/Sublime* con el purismo geométrico neoclásico francés. Sus proyectos visionarios siguieron el camino reduccionista de Ledoux hasta sus límites, reduciendo simultáneamente la Arquitectura a esquemas geométricos simples y aumentando extravagantemente la escala de sus componentes.

66 Kenneth Frampton. *“Historia crítica de la arquitectura moderna”*



una ilusión de cielo estrellado (un planetario). En nuestro caso, la luz de la Reina de la Noche podría destacar sobre los astros, y tendríamos un dibujo prácticamente calcado a la escenografía propuesta por Schinkel.

Perfectamente podría formar parte de nuestro imaginario escénico, y gracias a las fechas de cada uno de los proyectos, siendo la creación de *“La flauta Mágica”* en 1791, quizá podemos pensar que eran verdaderamente los autores los que estaban pensando en esa arquitectura soñada

y ésta la que influyó en la composición de la historia, y desde luego, podríamos conjeturar acerca del conocimiento de Schinkel sobre este proyecto y su clara transposición.

Así mismo, encontramos un reflejo de estas ideas en la propia obra de Schinkel, en el anteriormente mencionado Altes Museum (1824-28), uno de sus edificios neoclásicos griegos que mejor expresan todas sus inquietudes arquitectónicas.

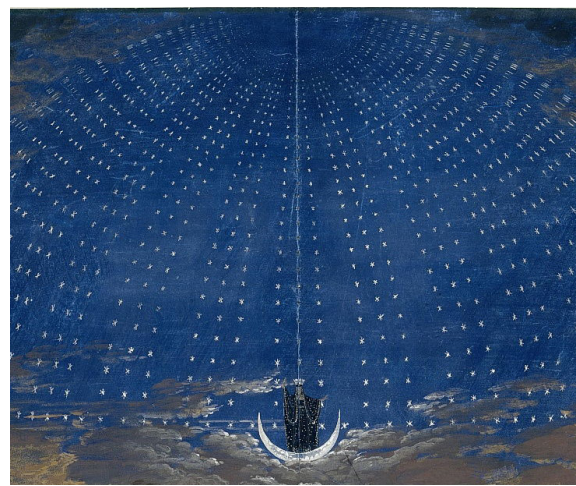
Tan solo hace falta observar el interior del espacio principal, (Fig. 46) su volumetría e iluminación.

Por otro lado, nos resulta bastante difícil poder encontrar alguna referencia arquitectónica en el resto de las escenas presentadas, cuyo carácter es mucho más innovador, ya que huyen casi por completo de la misma.

Aunque si bien es cierto que siguen presentando en sus escenas a una Reina de la noche que es capaz de vencer a la gravedad y sobresalir por encima de ella. Vinculando este concepto con el personaje y no con la representación escénica ni con los espacios en los que ocurre la acción.



Figuras 46. Schinkel. Interior del Altes Museum (1824-28)



A.1816. Escenografía de Schinkel.



Figuras 47. Reina de la noche. Escenografía B.



Figura 48. Reina de la noche. Escenografía C.

Acto I. Cuadro segundo. Escena 1





## Acto I. Cuadro segundo. Escena 1.

### Elección del cuadro escénico

Se ha seleccionado dicho acto ya que es el primero que hace referencia específica de un espacio arquitectónico interior.

Libreto: Emanuel Schikaneder. Versión 2018.

### Indicaciones del libreto:

“Una habitación magnífica<sup>67</sup> en el palacio de Sarastro. Monostratos entra con unos esclavos y Pamina”

### Argumento.:

Pamina se encuentra secuestrada y es importunada por el capitán de la guardia, Monostratos. Papageno se encuentra con la joven y le asegura que pronto será rescatada por alguien que la ama.

### Significados:

En esta parte de la historia es cuando por vez primera se hace alusión directa a un espacio arquitectónico interior propiamente dicho. Pues nos ubicamos dentro de una majestuosa sala. La historia, en este punto, quiere enfatizar la grandiosidad y la monumentalidad propias del reino de Sarastro.

Ya que aquí es donde reina la magia, lo desconocido y lo enigmático.

El simple hecho de cambiar de escenario, nos ayuda a introducir el tema. Dejando atrás el bosque, que nada debe a la presencia humana. Aquí podemos llegar a introducirnos en un entorno totalmente creado por el hombre. Pero este entorno no debe, o no debería ser cualquiera. Todo el misticismo que envuelve a la obra explota en esta sala, aquí es donde se encuentra con el espectador. Por ello, la sala, o el interior del templo, deben hacer claro reflejo de todos estos conceptos.

Debido a esto, no nos debe sorprender el hecho, una vez más, de relacionar la arquitectura egipcia con esta obra. Ya que uno de los atributos esenciales que posee esta arquitectura en general, es la majestuosidad y monumentalidad. Así como el constante halo enigmáticos que la envuelve. Tanto a nivel historia, como a nivel de significado, encuadrar este pasaje en un entorno “conocido”, por ejemplo, en el interior de una iglesia renacentista, o dentro de un palacio barroco, no tendría el mismo efecto evocador.



Representaciones clásicas. En ambas nos encontramos en el interior de un espacio arquitectónico. Siendo el primero, mucho más complejo debido al uso de elementos tridimensionales que son capaces de dar volumen a la lámina. En ambas se emplean tonalidades cálidas, destacando el color ocre.

De izquierda a derecha:  
A.1816. Escenografía de Schinkel.  
B.1983. Fuente: David Hockney.



Representaciones contemporáneas. Mientras que en la primera escenografía se hace alusión, conceptualmente, a un espacio interior, en la segunda se reinterpreta de manera absoluta la escenografía.

De izquierda a derecha:  
C.1991. Escenografía de Robert Wilson.  
D.2019. Barrie Kosky.

<sup>67</sup> En algunas versiones contemporáneas del libreto, se especifica que dicha sala es egipcia, apareciendo así las indicaciones “Una habitación magnífica egipcia en el palacio de Sarastro. Monostratos entra con unos esclavos y Pamina”

Dos de las obras seleccionadas hacen alusión directa al entorno egipcio, ejemplos A y B. Pero en ambas se abordará el tema de manera muy diferente. Por un lado en el ejemplo B podemos observar un decorado “bidimensional” y “egipcio” en el que domina el color ocre. Decimos que es egipcio tan solo por las connotaciones implícitas en el vestuario de los personajes que aparecen en escena. Ya que con la ausencia de los mismos, difícil podríamos encuadrar el entorno que pretende crear la escenografía.

Así mismo, podemos observar que abunda la presencia geométrica en todo el cuadro. Hecho que se manifiesta mediante la ausencia de formas angulares, y la clara aparición de la figura rectangular.

Podríamos catalogar esta escenografía como conceptual, ya que es capaz de transmitir un concepto mediante pocos elementos. Sabemos que estamos en el interior de un palacio egipcio, aunque no estemos viendo claras referencias arquitectónicas.

Por otro lado, en el caso del ejemplo A, sí encontramos una clara implicación arquitectónica. Que sigue la tónica general del autor, Schinkel. En donde casi toda la iconografía utilizada hace alusión a toda una serie de evocaciones babilónicas, sincréticas y neoegipcias.

En este ejemplo, y como se desarrollará posteriormente, es muy importante la aparición de las columnas y las vigas, pues contextualiza la sala y su construcción. Así como los adornos pictóricos que en la sala

se dibujan. Todo ello, desde una perspectiva arquitectónica, ya que Schinkel, deja patente su dominio sobre los conceptos propios arquitectónicos, y es capaz de transportarnos a ese espacio interior propio de las culturas perdidas.

Así mismo, en las escenografías restantes, claramente apreciamos que, de nuevo, se obvia toda carga emocional y arquitectónica de la obra. Por un lado, en el ejemplo D, observamos que casi todas las escenografías varían en tanto en cuanto adquiere más importancia la interacción de los personajes y sus actos frente al espacio y marco en el que ocurren. Por ello, poco nos importa el dónde, sino el qué y el cómo.

Si en la escena aparece Pamina siendo importunada por Mostratos, eso es lo que vamos a ver representado, independiente del lugar planteado originalmente. Todo ello mediante escenas traídas directamente del imaginario colectivo creado por el cine mudo, la animación y las sombras chinescas.

Por último, en el ejemplo C, encontramos de nuevo, una gran abstracción, ya que el escenario se convierte en un cuadro pictórico. La acción se podría desarrollar en un entorno cerrado, o abierto, ya que la propia escenografía no nos ofrece pista alguna. Tan solo la acción es la que puede contextualizar el espacio en el que se encuentran los personajes.

## Arquitectura:

Desde el punto de vista arquitectónico, está claro que la escenografía que más nos puede interesar es la de Schinkel. Pues, de nuevo, es capaz de plasmar gran parte de sus conocimientos arquitectónicos para transmitir la sensación deseada.

Como caracteriza todas las propuestas de Schinkel, observamos que no se hace referencia clara a ninguna tipología arquitectónica existente. Puesto que de nuevo, nos resulta imposible poder ubicar el escenario plasmado en la escenografía. El ambiente que nos intenta trasladar sigue la tónica general, no estando tampoco muy claro qué estilo arquitectónico es el escogido. La sala hipóstila aparece poblada de columnas poligonales, estando todas ellas talladas con figuras antropomórficas en su interior, así como esculturas aladas en los capiteles de cada una de ellas. Toda la iconografía podría tratarse de una propia de las culturas Sumerias.

Recorriendo un poco algunos de los edificios más característicos de las culturas antiguas previas a Grecia y Roma podemos ver la evolución de las columnas para poder tener un concepto amplio de las características propias de las columnas reales.

En el imperio Medio y Nuevo, en Egipto, se empezó a construir tumbas excavadas en la tierra en torno a los acantilados del Nilo. Donde gran parte de la arquitectura no se construía sino que se horadaba en la roca viva.

Esta particular característica puede asemejarse a la escenografía presentada por Schinkel, ya que las columnas parecen verdaderamente horadadas. Como en el ejemplo de Beni Hasan a 200 km río arriba de Giza. El conjunto se componía de tres elementos: un pórtico columnado para la adoración, una capilla y una cámara de la efigie combinadas en una sala hipóstila. La forma de los pilares de Beni Hasan son lotiformes en su interior y biselados en el exterior formando prismas de ocho a dieciséis lados con un bloque de piedra colocado en la cima a modo de capitel, forma conocida también como proto-dórica.

Otro ejemplo de columna poligonal lo encontramos en el pórtico del santuario de Anubis, en el Templo funerario de la Reina Hatshepsut<sup>68</sup> (Fig.50). Conjunto funerario

68 Kenneth Frampton. *“Historia crítica de la arquitectura moderna”* Hatshepsut (1479), fue la hija del faraón de la Dinastía Decimoctava, Tutmosis I, se casó con su medio hermano Tutmosis II. A la muerte del rey ella actuó como regente de su sobrino-hijastro, pero cuando el joven llegó a la madurez, ella se negó a renunciar al poder, siguiendo siendo reina. Debido a que era muy poco habitual que una mujer gobernase como rey, la reina asumió los avatares de un gobernante masculino, por ello, en la mayoría de sus retratos, aparece como un personaje masculino. Construyó, junto al arquitecto real Senmut, el menos típicamente egipcio de los principales monumnetos de Egipto, el conjunto mortuario dedicado al dios Amon-Ra





Figura 50: Siglo XV a.C. Sala Hipóstila del santuario de Anubis, en el Templo funerario de la Reina Hatshepsut.

aterrazado y columnado que representó el paso de la geometría compacta de las pirámides del Imperio Antiguo a las composiciones más lineales de los templos del Imperio Nuevo.

Son características sus columnas, con tipología proto-dórica. En el Imperio Nuevo las columnas variarán hasta tomar una forma en planta circular, adornándose en sus capiteles con diferentes motivos que emulan diferentes tipologías vegetales (Fig. 52).

En el antiguo Imperio Persa podemos destacar el conjunto de Persépolis (Fig.51) y su apadana, la sala de audiencias real donde se cree que se llevaban a cabo las ceremonias del tributo. Formaba un cuadrado de 76 metros de lado, conteniendo en su interior 36 esbeltas columnas, cuya altura ascendía hasta los 20 metros, y su diámetro tan solo alcanzaba el metro y medio. Estando separadas entre ellas una distancia equivalente a 6 diámetros. Esta sala hipóstila se podría comparara con su equivalente situada en Karnak, siendo similares en tamaño

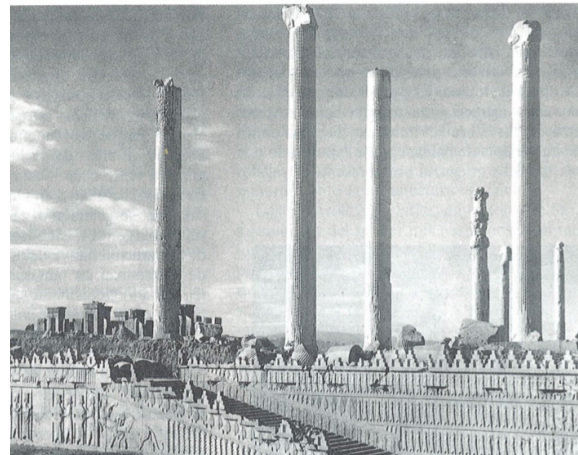


Figura 51: 512 a.C. – 331 a.C. Restos del junto arquitectónico de Persépolis. Irán.

(planta), pero sin embargo, variando en el número de columnas, ya que ésta última presentaba ciento treinta y cuatro, cuyo diámetro era el doble que las propuestas en Persépolis. Otro aspecto a destacar de Persépolis sería el salón del trono, o la comúnmente llamada Sala de las Cien Columnas, en donde prevalecía, incluso más que en los casos anteriores, la dominación diáfana del espacio sobre la masa. Debido a que sus columnas de piedra tenían once metros de altura pero menos de un metro de diámetro, estando separadas entre ellas una distancia de seis metros.

Cuando se las compara con los pesados pilares egipcios que son los que contribuyeron conceptualmente a la columna persa, nos llama la atención el efecto de debilidad y fragilidad que presentan éstas últimas. Aunque curiosamente es la columna egipcia la que copia la frágil estructura de las plantas de la naturaleza representando las fuerzas orgánicas. Los palacios Persas aparecieron como salidos de la nada para llevar a su máximo la tendencia decorativa previa

neobabilónica hacia una visión más fresca, que sería la base para el antiguo Oriente-Próximo.

Desde otro punto geográfico, en 1870 Heinrich Schliemann descubre la Troya de Homero, pues no es hasta este momento cuando se conoce verdaderamente las civilizaciones de Creta y Micenas. El palacio de Knossos (Fig.53) como ya ocurre en Persépolis, era algo más que una residencia. En este caso, un conjunto muy pintoresco y animado construido con materiales tales como la madera y yeso, lo que permitió erigir columnas muy separadas entre sí. El fuste de estas columnas disminuye de arriba a abajo, produciendo un efecto de inestabilidad, casi pareciendo estar flotando.

A pesar de que el fuste niega el peso arquitectónico, un disco macizo carga con el peso transfiriéndolo a través de una forma almohadada y abultada a la cima del fuste. (Más tarde los griegos utilizarían una forma parecida de capitel en el orden dórico). Observamos que, ninguna de estas tipologías de columnas ni salas propias de las culturas antiguas hegemónicas se corresponde con el imaginario propuesto por Schinkel, si bien es cierto que se puede acercas mucho más a los antiguos complejos arquitectónicos Hindúes, como por ejemplo en el caso del templo Kailasa, Ellora (Fig.54), el mayor templo tallado en roca de toda la India. El cual consistía esencialmente en un santuario de cámaras cuadradas coronadas por una estructura secundaria (torre o espira) y un pórtico adyacente rodeado por un conjunto de celdas peristilas dentro todo ello de un patio rectangular.



Figura 52: Sala hipóstila del conjunto funerario Beni Hassan. Egipto. 7000 a. C



Figura 53: Sala hipóstila del Templo de Knossos. Creta. Grecia.

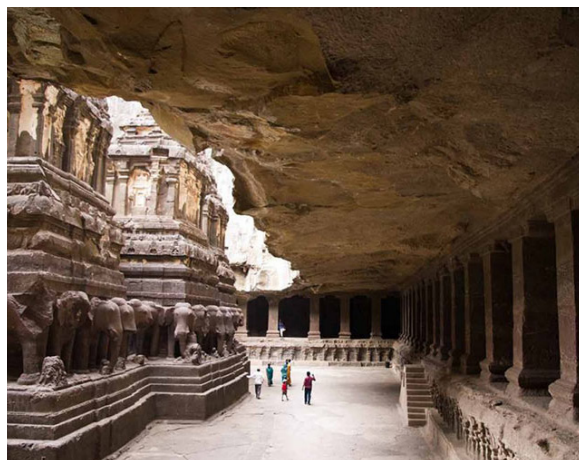


Figura 54: 760 d.C. Interior del Templo de Kalasa, Ellora. India.c

Como observamos en las imágenes, esta tipología de columnas, y por tanto de sala, es muy parecida a lo aventurado por Schinkel. También encontramos una evidente relación con otra escenografía interior diseñado por el arquitecto (Fig.55), en el que el diseño de las columnas interiores responde claramente a lo comentado anteriormente.

Una vez más no sabemos con certeza qué tipo de conocimiento poseía Schinkel acerca de este tipo de arquitecturas, sin embargo lo que sí podemos afirmar es que se aleja ciertamente de lo que en la época se consideraba la cuna de la civilización. Puede que todo fuese fruto de su profusa imaginación, pero lo cierto es que las figuras antropomórficas tienden curiosamente a parecerse mucho a las anteriormente mencionadas.

Por otro lado, desde el punto de vista de los compositores, no dudamos en afirmar que su conocimiento sobre todas las culturas tratadas anteriormente fuese nulo o

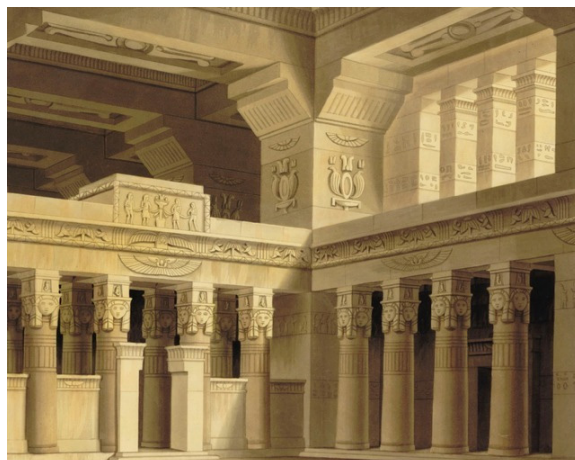


Figura 55: Escenografía complementaria de Schinkel.

sala, imponente y majestuosa de la que habla este acto en concreto. Tal vez con alguna reminiscencia de un elemento piramidal y alguna sala hipóstila parecida a las que en la época se conocían.

Es muy interesante reflexionar sobre este hecho, ya que si bien desde este trabajo estamos intentando hacer hincapié en la importancia directa del entorno arquitectónico en la obra, y por tanto, la elección de determinados espacios para desarrollar ciertas partes de la acción, cabe pensar que en este punto, y en muchos otros, el desconocimiento, la imaginación, y las ideas preconcebidas sobre determinados conceptos juegan un papel determinante.

Este punto escénico requiere grandiosidad, misticismo, magia, todo ello representado mediante un espacio interior arquitectónico.

Y la verdadera incógnita es plantearse cómo quisieron llevarlo a facto los autores en su inicio compositivo. Ahora es muy fácil tener en mente una gran sala Egipcia a orillas del río Nilo, dorada y majestuosa, al puro estilo de Hollywood y sus superproducciones, pero en el momento en el que se compuso el libreto todo ello era desconocido.

Desde luego coincidimos con las conclusiones del apartado anterior, en donde sí se entiende que el escenario y el protagonismo de la arquitectura no se puede desligar de la trama e intenciones conceptuales de la propia acción.

Si bien es cierto que, cuando el espectador, o incluso el autor, no tiene un conocimiento exacto de los órdenes reales arquitectónicos y tampoco importa que éstos los tengan, las arquitecturas pueden inventarse, y los escenarios pueden ser manipulados y la acción podría continuar, siempre y cuando sea la arquitectura manipulada capaz de transmitir ciertos valores iconográficos y conceptuales.

Como se estudiará en el siguiente apartado, en el punto 8, el papel de la Arquitectura es imprescindible a la hora de transmitir conceptos e ideas.

Y es aquí donde se plantea la importancia o no del uso restrictivo de ciertos estilos y normas fijas. Ya que como se verá posteriormente, se proponen una serie de ejemplos de Arquitectura para la representación de los actos escenográficos, en donde los atributos propios de la Arquitectura: luz,

materia, geometría, escala, etc, son capaces de evocar y transmitir lo que se busca en cada escena concreta, y en el ejemplo en el que nos encontramos, poco importa que no sean arquitecturas egipcias, pues los resultados conseguidos son capaces de transmitir al público todo lo comentado anteriormente.

No nos valdría en este cuadro escénico una escenografía propia de una cabaña de madera, ni tampoco del interior de por ejemplo, la Basílica del Pilar. Puesto que por muy fieles a su propio estilo y características, no son capaces de transmitir los conceptos buscados.



Acto II. Cuadro tercero. Escena 1



### Elección del cuadro escénico

Se ha seleccionado dicho acto debido a la presencia del jardín no solo como elemento vegetativo, como ocurre en actos anteriores<sup>69</sup>, sino también debido a su relación con la Arquitectura, ya que el jardín se encuentra a las afueras del palacio del sacerdote.

Libreto: Emanuel Schikaneder. Versión 2018.

### Indicaciones del libreto:

“Un agradable jardín con árboles plantados en forma de herradura donde descansa Pamina. La Luna ilumina su rostro. Aparece Monostatos”

### Argumento:

La princesa Pamina duerme en un jardín “tropical” situado en el templo. El malvado Monostatos pretende besarla, pero la Reina de La Noche despierta a su hija Pamina antes de que pueda ocurrir. Tras evitar lo anterior, la Reina, consumida por el odio (Tamino está del lado de Sarastro) le entrega un puñal a la princesa para que asesine a su amado, si no lo hace, será repudiada por su madre.

### Significados:

Por segunda vez, la acción se desarrolla en torno a un espacio vegetal. Pero, a diferencia del primer acto, este transcurre en un espacio domesticado por el hombre: en un jardín. Podríamos considerar aquí la carga simbólica que posee el jardín a lo largo de la historia, como expresión directa del poder de su poseedor, así como la dominación del hombre sobre las fuerzas de la naturaleza en torno a un espacio acotado y determinado.

### Escenografía:

De nuevo, se hace plausible la dicotomía existente entre las escenografías seleccionadas.

Por un lado, en los ejemplos A y B observamos una clara representación de un jardín, mientras que en los otros dos ejemplos C y D, seguimos por el camino de la abstracción. Así mismo, observamos que aquellas escenografías que sí tratan el jardín como una representación directa en su escenografía también lo abordan desde dos puntos de vista diferentes. Por un lado, en el ejemplo A observamos un posible jardín

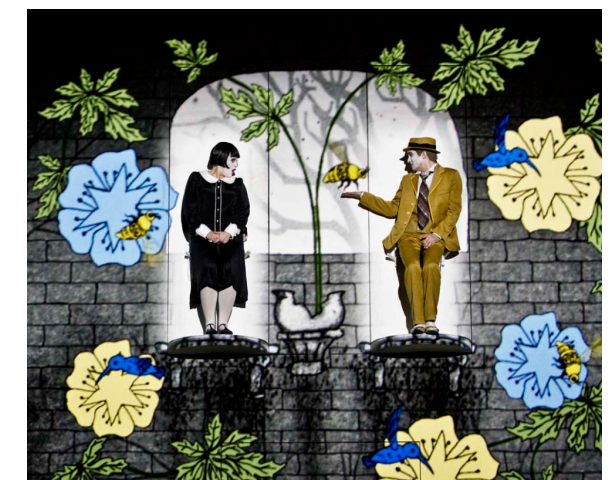
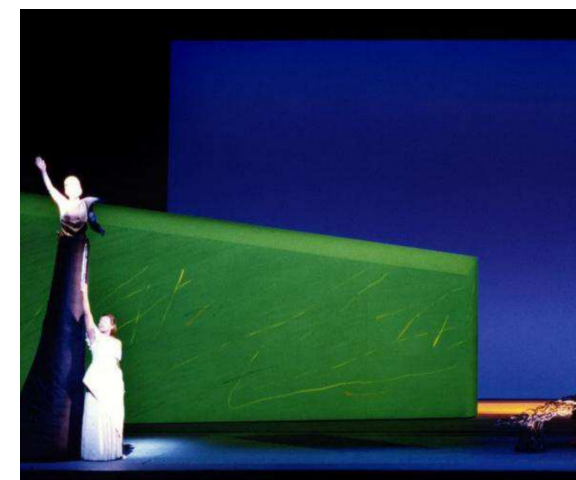


Representaciones clásicas. Tan solo en la primera aparece referencia al jardín egipcio. Representando, la segunda escenografía, una escena más representativa del jardín inglés. Ambas incluyen una paleta de colores fríos.

De izquierda a derecha:

A.1816. Escenografía de Schinkel.

B.1983. Fuente: David Hockney. Escena inicial.



Representaciones contemporáneas. En ambas se reinterpreta el concepto de jardín. De nuevo, dominan los colores fríos, incorporando la segunda escenografía, colores cálidos.

De izquierda a derecha:

C.1991. Escenografía de Robert Wilson. Escena inicial

D.2019. Barrie Kosky. Escena inicial.

<sup>69</sup> Como en el acto II, escena I, en donde solo se nos especifica que se trata de un jardín. En posteriores ediciones del libreto, se añade otra característica más, en donde se define el jardín como un conjunto de palmeras.



“egipcio”, mientras que por el otro lado, en el ejemplo B, se nos presenta un jardín más “clásico” con el que nos podemos llegar a familiarizar más que con el anterior.

En contraposición, la abstracción de los otros dos ejemplos seleccionados se hace patente de nuevo. Desde el ejemplo C, se nos propone una representación muy básica de un jardín: elementos grandes a diferentes planos, ambos ellos de color verde. Desde el ejemplo D, se hace gran hincapié en la acción de los protagonistas de la historia y se deja en un segundo plano, casi inexistente, el contenido espacial inicial.

Si en primera instancia aparece Pamina y Monostratos, se realiza una escena solo para ese acto. Luego, con la aparición de la Reina de la Noche junto a su hija Pamina, se cambiará de escenografía adaptándola a la acción propia independientemente de donde nos encontremos. Los cortes se secuencian como en una película de cine mudo.

### Arquitectura:

A la hora de abordar esta escenografía, nos encontramos dos diferentes posturas. Por un lado el jardín Neoclásico romantizado. En el que se desarrollan cuentos e historias que todos hubicamos en algún rincón conocido de nuestra historia. Y por otro, el jardín típico de oriente, palmeras, río Nilo, arquitectura en piedra a gran escala, etc, todo ello mezclado con misterioso.

Desde el primer punto de vista, podríamos poner la mirada en la existente tipología de jardín inglés ya que desde algunas propuestas escenográficas, arquitectónicamente hablando, podemos encontrar bastante similitudes.

Debido a sus características: suaves contornos, extensos céspedes, grupos de árboles, pequeños lagos serpenteados y artística dispersión de pabellones, que tanto nos evocan las indicaciones. Estos parques, no nos ofrecen un gran cambio en torno a la naturaleza en sí, pero sí nos aportan una vegetación ligeramente redondeada y replantada.

Dicha tipología, el jardín inglés, fue muy común durante los siglos XIX y XX, siendo la mayoría de los jardines públicos de este tipo, ya fueran el Englisher Garten en Munich, el Central Park de Nueva York o los famosos parques de Londres<sup>70</sup>. Así mismo cabe destacar Stourhead, en donde se crea un exuberante valle, incorporando un lago con un camino que lo rode. Hecho que nos otorga una secuencia de vistas pintorescas y encuentros con templos, fuentes, estatuaria y una gruta. Una de las principales vistas pintorescas en Stourhead se sabe que reflejaba la “*Coast View of Delos with Aeneas*”<sup>71</sup> (Vista de la costa de Delos con Aeneas) de Claude Lorrian. (fig. 57)

No debemos obviar que cuando esta tipología apareció en el siglo XVIII, fue algo

sobresaliente no solo por su novedad, sino también debido a la amplitud de sus fuentes, y, sobretodo por sus significados<sup>72</sup>. El universo se nos había sido revelado a través de la ciencia como algo ordenado y completamente racional. La arquitectura, siendo una creación sintética del intelecto, se hallaba en esta tónica.

Sin embargo, los elementos vegetativos, las colinas, lagos, árboles y flores siempre trascienden a lo racional, y aparecen de formas libres y variadas. Siendo la libertad y variedad fortuita el estado natural de dichos espacios. De esta manera, el jardín continental se conformaba como una mezcla de lo artificial y lo natural<sup>73</sup>. No siendo así, el jardín inglés, una simple parcela cercada de paisaje natural.

Ya que tenían un diseño artificial y sofisticado, al igual que sus equivalentes italianos y franceses. No solo era un rechazo al jardín formal<sup>74</sup>, siendo una respuesta muy directa a fuentes específicas que combinaban la poesía, la pintura, el mito, el viaje, y el coleccionismo de arte.

Estando sus raíces más profundas en la literaria. Evocaciones de un mundo dorado perdido, de mitos y leyendas. Casi inocente, de cuento de hadas, naïf.

Desde el otro punto de vista, encontramos una clara llamada al entorno oriental. La esfinge que Schinkel presenta, directamente nos traslada al Nilo, con sus papiros, cocodrilos y barcos mercantes. Las reminiscencias de la época se pueden vincular con la “leyenda” de los jardines colgantes de Babilonia (Fig. 58).

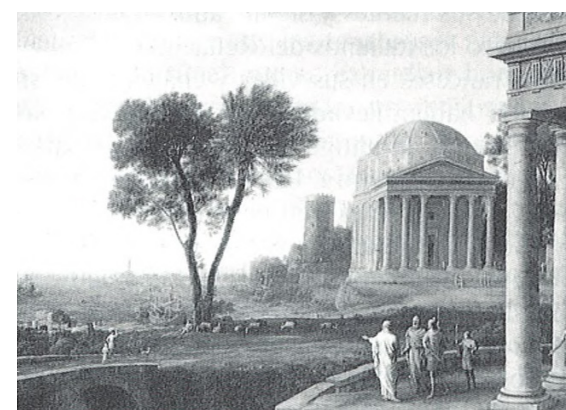


Figura 57: “*Coast View of Delos with Aeneas*”

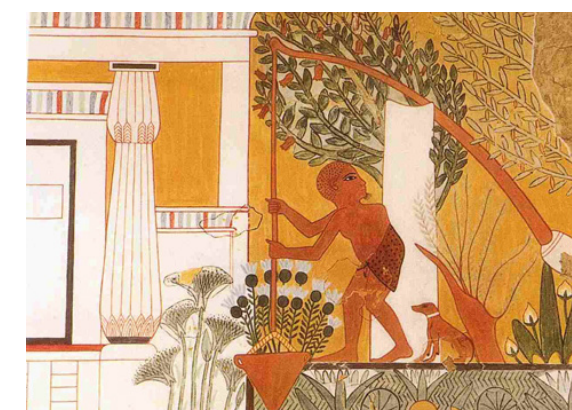


Figura 58: Representación en papiro de un jardín tipo egipcio.

72 Kenneth Frampton. “*Historia crítica de la arquitectura moderna*” Primero los italianos del Renacimiento y luego los franceses en sus villas y chateaux del siglo XVII habían llevado a Europa a revivir las tradiciones de la antigüedad de elaborar paisajes para la arquitectura.

73 Kenneth Frampton. “*Historia crítica de la arquitectura moderna*”

74 Kenneth Frampton. “*Historia crítica de la arquitectura moderna*” A los constructores ingleses del siglo XVIII les repelía el jardín continental por razones políticas, filosóficas y estéticas. Los jardines de Versalles, se entendieron como un símbolo de gobierno absoluto, estando mal vistos por el competidor de Francia, Inglaterra, ya que era amante de la libertad.

70 Kenneth Frampton. “*Historia crítica de la arquitectura moderna*”

71 Inspirado en el pasaje de Virgilio en el que se cuenta la visita de Aeneas al templo de Apolo, en Delos.

Los cuales se encontraban en el noreste del palacio sur y se conformaban por una serie de catorce salas alargadas cubiertas por bóvedas de mampostería, en donde abundaba la presencia de pozos y conductos de agua. Los conjuntos vegetales sobresalían de las anteriores salas aterrazadas.

Por otro lado, el jardín Egipcio tenía unas importantes connotaciones rituales asociadas a la vida eterna. El paraíso egipcio se compone por un jardín regado por cuatro ríos, estando el mundo dividido en cuatro secciones con una fuente de la vida eterna en el centro.

Los jardines de los templos egipcios antiguos solían incluir árboles y plantas, constando hasta dieciocho tipologías distintas de árboles incluyendo el sicómo de higos, jinjoleros y árboles de frutos secos. Variando la tipología de jardín desde recintos cerrados con unos cuantos elementos vegetativos, hasta grandes explanadas con grandes y exóticos ejemplares.



Figura 59: 1791. Grabado de Joseph and Peter Schaffer del Acto I, cuadro 3, escena 1. original.

Los jardines sagrados<sup>75</sup> poseían estanques, con flores y vegetales variados como papiros. Su geometría no era simétrica.

Serán dos maneras de abordar el tema escenográfico, desde los cuales cada postura aporta una perspectiva diferente a la historia. Entendemos que la aproximación inicial de la obra (Fig. 59) correspondiese más a la primera, pues el jardín neoclásico era lo más comúnmente conocido y estaba a la orden del día. Por otro lado, el exótico jardín egipcio (Fig. A) va mucho más acorde con el hilo argumentativo de toda la obra, si queremos abordar y comprender la obra en su totalidad. De otro modo, si nuestra intención es desvincularnos por completo e innovar en nuevos conceptos y maneras de entender y enfocar la obra, las connotaciones anteriores asociadas con cada una de las propuestas de jardín “arquitectónico” poco nos deben preocupar, ya que los esfuerzos por transformar la escenografía se centrarán en otros conceptos visuales.

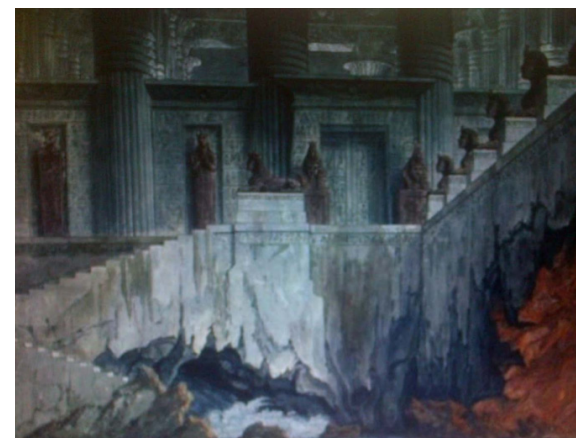


A.1816. Escenografía de Schinkel.

<sup>75</sup> La palabra paraíso es una palabra persa que significa parque ornamental. Obteninedo en numerosas ocasiones un resultado continuo entre arquitectura y paisaje: jardines, porche de columnas, salas hipóstilas y detalles de columnas ornamentales.



Acto II. Cuadro séptimo. Escena 1



## Acto II. Cuadro séptimo. Escena 1.

### Elección del cuadro escénico

Se ha seleccionado dicho acto debido a la gran carga simbólica que tiene en la obra. Así como, de nuevo, la directa implicación de la Arquitectura. Ya que

Libreto: Emanuel Schikaneder. Versión 2018.

### Indicaciones del libreto:

“Dos grandes montañas: en una hay una cascada, en la otra fuego. Dos hombres con armadura negra traen a Tamino”

### Argumento:

Tamino se prepara para pasar las últimas pruebas capitales, las del fuego y del agua. Cuando aparece en escena Pamina, se le permite acompañarle para completar las pruebas. Finalmente consiguen superar las pruebas y son admitidos en el templo de los sabios.

### Significados:

Es la segunda aparición explícita que se hace en la obra de alguno de los rituales iniciáticos masónicos. La primera sería en el acto primero escena cuarta (cuadro no tratado en este trabajo debido a sus características bastante semejantes a las ya tra-

tadas), en donde aparece la elección que debe efectuar el iniciado sobre las tres puertas del saber.

En este caso, si bien es cierto que no se hace alusión directa a las pruebas de los cuatro elementos, ninguna de ellas incluyendo las del agua y del fuego toman lugar en la acción. Sí lo hace el escenario ya que nos remite a dichas pruebas. Gracias a la descripción del lugar en el que ocurren, con las cascadas de agua y fuego.

Estas pruebas son cruciales para el iniciado masón ya que éste debe dominar todos los elementos tanto físicamente como mentalmente. El elemento tierra podía superarse en un agujero o entrando en una estrecha cueva. El agua puede ser dominado en un río, el aire desde las alturas y el fuego debería ser controlado (en un recinto determinado) antes de que se propague y se encuentre fuera de nuestro alcance. Todas estas pruebas físicas conllevan una superación de diferentes conceptos intelectuales asociados a cada una de las diferentes fases, para poder llegar a ser considerado un integrante de la logia. Paulatinamente se iría ascendiendo en el grado que cada iniciado poseyera en la orden.

Por tanto este cuadro escénico adquiere gran relevancia debido a toda su carga simbólica.

### Escenografía:

No nos debe sorprender que, de nuevo, sea única y exclusivamente en las escenografías más “clásicas” en donde podamos observar una clara presencia arquitectónica.

Pues siguiendo el hilo conductor general del trabajo, serán las propuestas más innovadoras las que obvien deliveradamente dicha presencia.

De nuevo la escenografía de Schinkel nos encuadra la acción directamente en un entorno con gran carga arquitectónica. Todo ello mezclado con elementos propios de la naturaleza, que nos servirán para representar las características exclusivas del templo del fuego y del agua. Para poder conseguir esto utiliza una gama de colores fríos (a excepción de los cálidos para representar el fuego) degradando la gama de colores para focalizar la mirada en un punto concreto situado en el centro de la escenografía. En el segundo plano encontramos la fachada principal del templo.

Por otro lado, en la escenografía del ejemplo B, observamos que también se hace uso de elementos arquitectónicos propios de la arquitectura egipcia. En este caso se presenta el cuadro escénico dividido en dos escenografías. Estando en primer plano en cada una de ellas, el elemento arquitectónico.

Se trataría de la presencia de dos grandes columnas de con un estilo arquitectónico poco definido, y lo que parecería ser dos

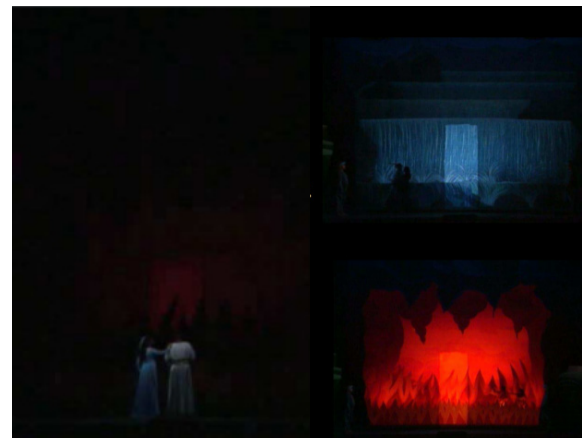
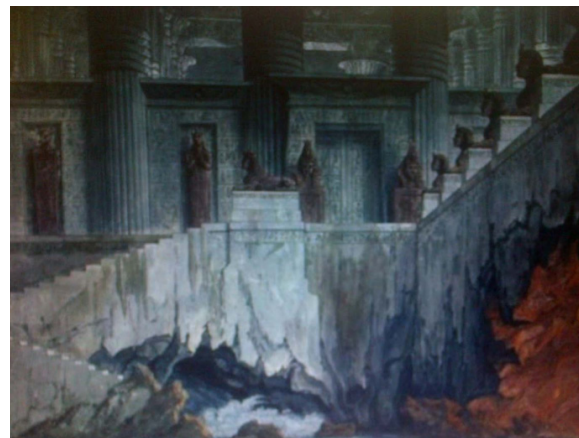
grandes restos monolíticos caídos en el suelo: una roca tallada con forma de esfinge y la otra más perjudicada. En el segundo plano aparecerán los elementos que nos definirán el templo del agua y del fuego. Esta vez representados sólo con formas naturales: una sucesión de cascadas y llamaradas a diferentes planos, respectivamente.

En ambas representaciones aparece la sombra de una puerta, que tal vez nos puede indicar que se trataría de un templo y ésta sería la manera de acceder a él. Por otro lado la reminiscencia del templo propio de una cultura “mística” estará presente en el primer plano de ambas escenas, iluminado tenuemente para dar importancia al plano secundario.

Así mismo, en el resto de escenografías visualmente observamos la conceptualización de cada una de las mismas. En el ejemplo C, mediante la abstracción de una misma iconografía se propone llevar a escena la representación de cada uno de los templos, agua y fuego. Es mediante la iluminación del mismo plano como se consigue variar desde las tonalidades de colores fríos y cálidos, templo de agua y fuego.

Por otro lado el ejemplo D se desvincula por completo y de nuevo, focaliza la mirada, y por ende, la escenografía en la acción propia del libreto, reinterpretándola a su gusto adaptándola en exclusiva a la misma, evadiendo casi por completo todas las cargas simbólicas y arquitectónicas propias de la escena.





Representaciones clásicas. En ambas escenografías aparecen elementos arquitectónicos, en la primera la referencia es clara, aparece un conjunto arquitectónico, y en la segunda, se hace plausible gracias a la aparición de ciertas ruinas. Para el templo del agua, colores fríos, y para el del fuego, cálidos.

De izquierda a derecha:

A.1816. Escenografía de Schinkel.

B.1983. Fuente: David Hockney.



Representaciones contemporáneas. La interpretación es totalmente distinta. De nuevo para el templo del agua, colores fríos, y para el del fuego, cálidos.

De izquierda a derecha:

C.1991. Escenografía de Robert Wilson.

D.2019. Barrie Kosky.

## Arquitectura:

Algunos escenógrafos catalogan esta representación de Schinkel como una porpia del estilo gráfico Bibiena<sup>76</sup>. El cual se caracteriza principalmente por el uso de la perspectiva fuertemente forzada, giradas dramáticamente lo que favorece la perspectiva focalizada en dos direcciones. Donde mejor, según Ferdinando Galli da Bibiena, se podía representar este estilo es en un entorno arquitectónico, acotado,. Donde pudiesen aparecer un patio o un interior, dentro de los cuales apareciesen elementos iguales y repetidos casi infinitamente de forma matricial. Obteniendo la ilusión de reiteraciones infinitas.

Con esta afirmación podríamos intentar abordar el tema escenográfico mediante una mirada arquitectónica. Ya que, de nuevo, nos encontramos ante una representación de una arquitectura soñada, que no hace clara referencia a ninguna arquitectura preexistente y conocida ejemplo A. La perspectiva forzada en diagonal aparece en la parte derecha de la representación, en lo que podemos entender como la escalera de acceso al complejo.

Y es aquí donde se hace patente la repetición iconográfica de la esfinge. Dicha escalera desciende y nos marca el camino

de acceso tanto al templo, como a las diferentes grutas que representan los diferentes templos, del agua y del fuego.

No es de extrañar que este punto de la historia, en donde se hace referencia al lado más místico propio del ocultismo de la logia, sea representado con una arquitectura que intenta emular la arquitectura egipcia. No sin ello cometer algún que otro error estilístico arquitectónico. El templo presentado nos propone una serie de puertas monumentales custodiadas por figuras antropomórficas que de nuevo nos acercan hacia una postura propia de culturas orientales que se contraponen visualmente con la propiamente egipcia. La puerta de acceso se distingue gracias a su escala mayor.

Así mismo, como vemos en la representación, el ritmo de fachada viene acentuado a su vez gracias a la presencia de las monumentales columnas. Cuyo estilo, de nuevo, tampoco coincide con ninguno que podamos conocer históricamente. Si bien es cierto que, en los planos secundarios de la escena, podríamos adivinar lo que parecen ser columnas adornadas con elementos vegetales, ya más acordes con las columnas egipcias históricas.

<sup>76</sup> Bibbiena o Galli da Bibiena, también conocido como la grafía Bibiena, eran los nombres mediante los cuales eran conocidos los miembros de una familia de artistas italianos en torno a los siglos XVII y XVIII. Sus miembros se destacaron por resaltar en diferentes disciplinas tales como diseño de escenarios de ópera y teatro, arquitectura, trampantojo y el retrato pictóricos. Ferdinando Galli da Bibiena adquirió la fama gracias a sus escenografías e indicaciones para llevarlas a cabo según su nuevo estilo de representación. En su tratado de arquitectura "Architettura e prospettiva, Augustate: Sotto la Direzione di Andrea Pteffel, 1740-44" son títulos de los escritos en los que aparecen dichas directrices.

La gran sala del templo se adivina hipóstila, de planta cuadrada o rectangular y se deja intuir, que el gran espacio se extiende por el fondo, gracias al juego originado por la perspectiva.

Este punto es bastante interesante puesto que gracias a una serie de estrategias propias de la arquitectura, tales como la perspectiva forzaja, el juego de escalas, la superposición de planos, y la continuidad de espacios, se logra conseguir la idea fabulada por la ensoñación argumentativa. No solo debido a que se trata de un ejemplo “exótico” en el que el hombre ilustrado es incapaz de crear raíces ni ningún síntoma de identificación arquitectónicas, sino también porque es capaz de transmitir los conceptos de monumentalidad que sólo mediante la aparición del entono arquitectónico podemos obtener.

El misticismo, la magia, el poder, y todos los atributos enigmáticos que envuelven a la masonería están impregnados en este pasaje de la historia, y en concreto en esta escenografía.

Las puertas que se representan en la imagen, sí bien podrían corresponder al estilo propio egipcio. Podemos encontrar gran similitud en las fachadas de acceso a numerosos templos, como en el ejemplo

del Templo de Khon<sup>77</sup>, en donde los componentes esenciales y patrones típicos de los grandes templos se encuentran de forma elemental. El adorador primero se encontraba con una fachada imponente (el llamado pílono, prototipo de todas las fachadas de la arquitectura occidental) más alta y más ancha que el templo de detrás. (Hecho que se contrapone directamente a lo propuesto en la escenografía de Schinkel). Posee simetría bilateral, con énfasis en el axis central que corre por todo el templo.

Así mismo se comprendía por dos muros imponentes inclinados que flanqueaban una sola puerta más baja en su centro. Dichos muros se encontraban bordeados por molduras de toro, coronándose por la cornisa característica caveto, decorándose con complejos programas de relieves, estatuas colosales y mástiles que se usaban para colocar estandartes reales y religiosos. Formando así la fachada un impresionante muro que actuaba de barrera al interior.

Detrás de este elemento se encontraba el patio peristilo, elementos ambos ellos, propios de todos los templos que conformaban el conjunto. En este caso, las columnas eran lotiformes y enmarcaban una serie de estatuas monumentales del rey. Tras el peristilo estaba el espacio interior egipcio más impresionante, la sala Hipóstila<sup>78</sup>.

Es cierto que la descripción propia de un templo “clásico” egipcio nos recuerda directamente a la escenografía tratada, aunque como también se ha comentado anteriormente, se comenten pequeñas licencias cedidas a la imaginación y distorsión del autor.

Por otro lado, la otra escenografía que nos propone la presencia arquitectónica, Hockney en el ejemplo B, lo hace desde otro punto de vista, ya que se nos propone la imagen de unas posibles ruinas, de un templo ya perdido y destruido a lo largo del paso del tiempo. Desde un estilo propiamente cubista, en el que combina la expresividad derivada de los símbolos y los colores fuertes hacen que esta escenografía sea completa en contexto.

El autor cometaba que había estado estudiando una serie de representaciones pictóricas del siglo XVIII que ilustraban dibujos sobre el antiguo Egipto, las cuales habían sido representadas por autores que jamás habían estado en Egipto. Seguramente, bebe de todo el imaginario creado por Piranesi quien fue una de las figuras más importantes del siglo XVIII<sup>79</sup>. Arqueólogo, arquitecto y grabador italiano (1720-1778). Sus famosos grabados retratan numerosos temas, entre los que podemos destacar la

recopilación de diferentes ruinas de diferentes culturas, gran parte de ellas adornadas con elementos que poco tienen que ver con el estilo real de cada civilización<sup>80</sup>.

Así mismo, como se ha comentado anteriormente es en este marco arquitectónico el que se engloba la escena y se contextualiza el elemento del templo ya que en los planos secundarios la escena propia de las fuerzas naturales, agua y fuego, carece de presencia arquitectónica.



B.1983. Fuente: David Hockney. Transformación escenario.

<sup>77</sup> Forman parte de los templos de la “ciudad de cien puertas de Tebas”, como Aquiles la llamaba en la Ilíada. Dicho conjunto estaba construido en dos lugares de una ancha llanura de la orilla derecha del Nilo. Se trata de un templo pequeño erigido alredeor del año 1100 a.C. en la Dinastía Vigésima dedicado a Khons, hijo de Amun

<sup>78</sup> Teniendo en planta un doble axis. Siempre formaban un rectángulo orientado transversalmente, pero el axis principal atravesaba la sala en una o varias naves, llevando al santuario. El brillante sol egipcio desaparecía y era suplantado por el cielo nocturno que se encontraba pintado en el techo.

<sup>79</sup> Destacarán también sus grabados que muestran numerosas cárceles imaginarias. La figura del arquitecto será clave en torno al debate existente en el siglo XVIII acerca de los verdaderos orígenes de la Arquitectura. Pues el defendía la cultura romana como la primera y verdadera, que daría como resultado toda la conformación de nuestra cultura occidental, frente a las posturas que defendían la supremacía de la cultura griega.

<sup>80</sup> No fue hasta la década de 1860 hasta cuando enfocará la mirada hacia otras culturas, que no fuesen la romana o la griega. Como las culturas egipcias, etrusca. Mezclando todos ellos en sus numerosos e imaginativos proyectos, como los ejemplos representados en las imágenes anteriores.



De nuevo, podemos volver a hacer una serie de preguntas acerca del efoque aportado a esta escenografía en concreto.

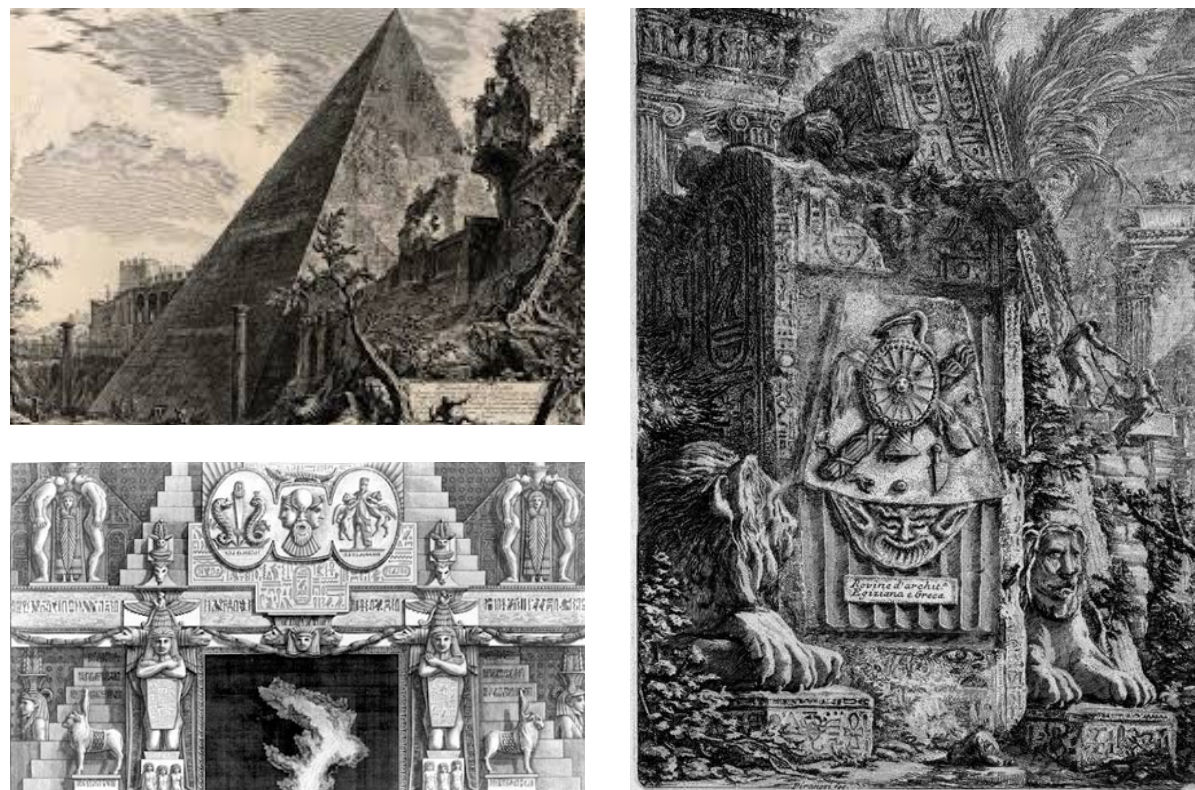
Observando alguno de los ejemplos de los grabados anteriormente nombrados, no nos cuesta mucho comprender que todos los atributos de la arquitectura que

*¿Es el estilo egipcio arquitectónico el único capaz de transmitir lo buscado por la obra?*

*¿Si cambiamos la escenografía, y acudimos a otro tipo de referencias, por ejemplo arquitectónicas, cambia el significado de la obra?*

se ven representados en ellos corresponden directamente con lo buscado por esta escenografía. Pudiendo completarse mediante la enfatización de las características de los elementos, fuego y agua haciendo uso de una escenografía adicional.

Por otro lado, en el apartado 8, podemos observar una serie de ejemplos de Arquitecturas más contemporáneas que, si bien no son estrictamente Arquitecturas que plantean un estilo egipcio, son capaces de poder dar respuesta a la presente escenografía.



Figuras 57, 58, 59. Varios grabados del arquitecto Giovanni Batista Piranesi. De izquierda a derecha: Pirámide di Cayo Cestio. Ruinas de Egipto. Chimenea de estilo egipcio con grupo de tres figuras femeninas.

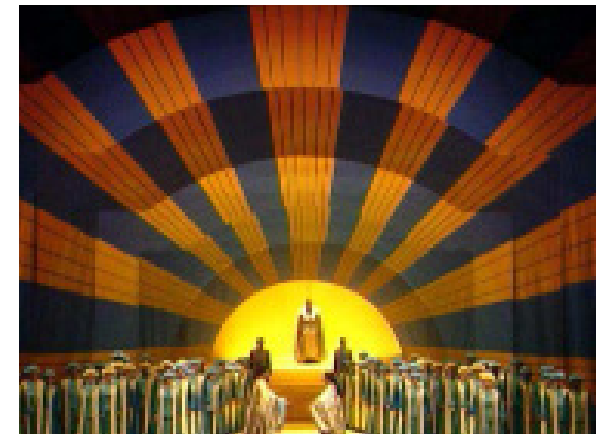


Superior: B.1983. Fuente: David Hockney.  
Inferior: C.1991. Escenografía de Robert Wilson.



C.1991. Escenografía de Robert Wilson.

Acto II. Cuadro noveno. Escena 1





## Acto II. Cuadro noveno. Escena 1.

### Elección del cuadro escénico

Se ha seleccionado dicho acto ya que es en el que se desarrolla la acción final. Y es aquí donde se toma toda la importancia simbólica, debido al hecho de que las fuerzas del bien y el mal, así como todo el simbolismo místico de la obra, se hace plausible y se traslada a su reflejo arquitectónico.

Libreto: Emanuel Schikaneder. Versión 2018.

### Indicaciones del libreto:

“Unas bóvedas subterráneas. El templo del sol”

### Argumento:

La Reina de la Noche intenta junto con su nuevo aliado, Monostatos, destruir a los sacerdotes y su templo. Pero son derrotados en el último momento, siendo la fuerza de la luz quien los expulsará de allí. Sarastro concederá la protección y bendición a los amantes, así como la Belleza y Sabiduría (conceptos claves masones), y ambos serán coronados para siempre.

### Significados:

En este punto cabe destacar dos conceptos esenciales, el elemento de la bóveda y la característica de que el conjunto esté soterrado. La Gran Orden del Arquitecto del Universo se basó, desde sus inicios, en multitud de símbolos procedentes de distintas culturas, profesiones y religiones, adquiriendo estos símbolos una nueva simbología masónica. La bóveda es una de ellas.

La bóveda celestial estrellada aparece retratada en numerosas iglesias cristianas, y es desde el medievo, desde cuando aparecerá de forma casi obligada, en gran parte de las logias masónicas. En un principio, la bóveda como elemento constructivo respondió a la necesidad de cubrir física y pictóricamente las techumbres del recinto, lo que va a producir una concreta asociación simbólica de este elemento con una iconología y pensamiento religioso. Durante el siglo XIX y XX, proliferarán las apariciones neogóticas generadas a partir de esta bóveda celestial, dorada, azul, estrellada... que cumplirán las expectativas del nuevo estilo.

Paradójicamente o no, serán la mayoría de arquitectos, pintores y albañiles, los que al ejecutar dichas directrices sean conocedores directos del significado masónico,

puesto que la gran mayoría de ellos pertenecían a la orden. Como se ha comentado en secciones anteriores, es directa la relación de la logia con este sector concreto de la población.

Así mismo, el hecho de encontrarnos bajo tierra es bastante notorio. El carácter de cueva, de gruta, acrecenta notablemente el carácter místico y ocultista de la escena. Pues es aquí, siendo la escena final, donde acontece el acto dramático mediante el cual concluirá la obra, y se dejará clara la supremacía de la logia, pura y bondadosa, frente a las fuerzas del mal que se enfrentan a la misma.

Todo ello ayuda a insertar de nuevo el concepto de gravedad. Dicho concepto, difiere de los atributos ya tratados (ver pag. 53-6) pues aquí sí que pesa, ya que nos empuja sobre nosotros mismos y nos transmite el peso de la tierra, dotando a la escena con las connotaciones de cueva, pues no se intenta ni se pretende derrotarla, como anteriormente hacía la Reina de la Noche, sino que en este caso sirve para poner de manifiesto la insignificancia del ser humano frente a las grandes fuerzas que dominan el universo.

### Escenografía:

Paradójicamente, es en esta escena en la cual la escenografía de Schinkel (fig. A) dista y se aleja drásticamente del resto de escenografías presentadas. Pues es el único que hace caso omiso de las directrices

proporcionadas por el libreto, esto es, ni nos encontramos en un entorno abovedado ni tampoco bajo tierra.

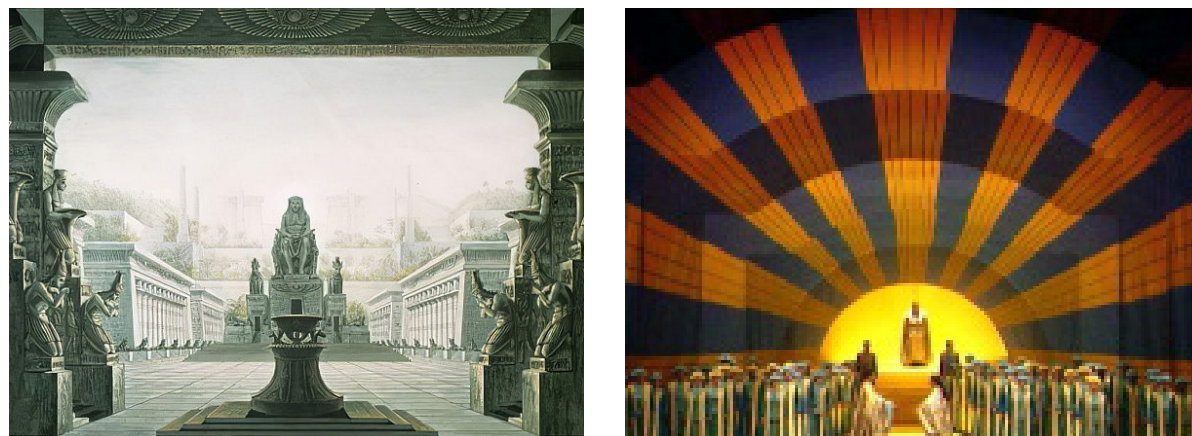
Es cierto que, en el resto de escenografías a excepción del ejemplo D, tampoco se hace clara referencia explícita a la unión de dichos atributos, pero sí que manejan una cierta relación con alguno de los anteriores conceptos.

Desde el ejemplo B se nos presenta una escenografía decorada con motivos geométricos circulares, emulando la centralidad del sol y sus raios expulsados.

La presencia de una escalinata enmarca la figura central del sacerdote supremo. Si bien es cierto que no sabemos si nos encontramos dentro de un entorno arquitectónico o no, se puede perfectamente interpretar que se trata de un espacio con una cierta identidad mística y monumental propias de un templo. No encontramos una bóveda propiamente dicha, pero observamos que la referencia a dicho elemento arquitectónico es clara.

Así mismo, desde la escenografía del ejemplo C, siguiendo la conceptualidad que viene caracterizándola, se lleva al límite la figura de la bóveda, viéndose representada por un círculo completo.

Dicho elemento no nos otorga en sí ninguna relación con un templo monumental, pero es cierto que la relación simbólica con el astro rey puede adquirir un simbolismo acertado. La logia masónica y su templo de referencia estaría representada por el sol,



Representaciones clásicas. Tan solo en la primera aparece el templo. Y la referencia a la cúpula y círculo, tan solo en la segunda. Destacan la gama de colores fríos en la primera, y cálidos en la segunda.

De izquierda a derecha:

A.1816. Escenografía de Schinkel.

B.1983. Fuente: David Hockney.



Representaciones contemporáneas. En ambas la referencia al círculo y al espacio abovedado son claras. Destacan la gama de colores fríos en la primera, y cálidos en la segunda.

De izquierda a derecha:

C.1991. Escenografía de Robert Wilson.

D.2019. Barrie Kosky.

la sabiduría y la luz. Hechos que no distan demasiado de lo buscado en un principio por los autores iniciales.

Por otro lado en el ejemplo D, vemos representada esa cueva subterránea adornada con estalactitas que nos trasladan a ese mundo oscuro y misterioso propio del ocultismo. La bóveda como elemento arquitectónico se traslada a la forma cavernosa horadada propia natural. Y se intenta transmitir los atributos anteriores propios del elemento natural obviando los anteriormente tratados más propios de la luminosidad y brillantez.

### Arquitectura:

Como hemos comentado anteriormente la carga simbólica del elemento de la bóveda es bastante alta. La relación entre lo divino, Dios, y lo desconocido viene implícita. Su forma tridimensional que deriva directamente del círculo se ha asociado en numerosas ocasiones con la bóveda<sup>81</sup> celeste, y no es de extrañar que, en la mayoría de veces que aparece este elemento, sea decorado con pinturas que realcen este hecho.

Podemos recordar varios ejemplos arquitectónicos que presentan la cúpula como elemento principal. El ejemplo del

Tesoro de Atreo (fig. 61) es un buen ejemplo de espacio abovedado que perfectamente puede enmarcar todo lo buscado en esta escenografía. Se trata de una tumba<sup>82</sup> realizada en sillería, originalmente tachonada con rosetas. (1500 a.C)

Otro ejemplo, y quizás éste sea el ejemplo por excelencia, se tratará del Panteón de Roma. (Fig 62) construido por Adriano entre 118-28 a.C. El edificio constaba de tres partes partes: una inmensa cella cubierta con una gran cúpula, un profundo pórtico octástilo corintio y una estructura interme-

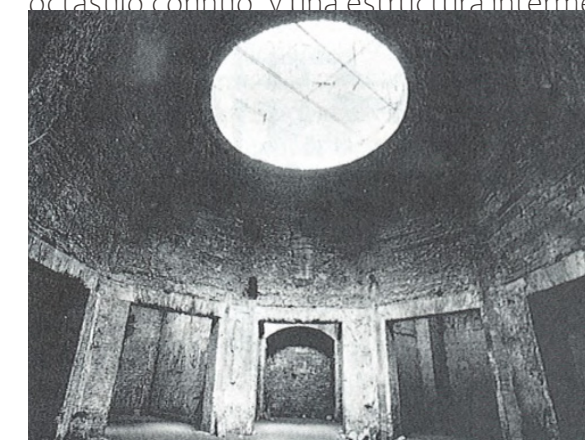


Figura 60: Casa Dorada de Nerón

<sup>81</sup> Puede llegar a confundirse las diferencias existentes entre cúpula y bóveda. La cúpula será el elemento constructivo cuya curvatura uniforme que se erige sobre una base circular de sección semicircular, bulbosa o apuntada que cubre un edificio o parte de él, mientras que la bóveda sería el elemento cuya curvatura cubre el espacio comprendido entre varias paredes o pilares.

<sup>82</sup> No se sabe con exactitud cómo funcionaban estas tumbas, pero se entiende que se colocaba al difunto en fosos bajo el nivel del suelo, o en las cámaras adjuntas de formas rectangulares. Después del enterramiento, la tumba era sellada por completo, no utilizándose el espacio abovedado como capilla, sino que permanecía vacía e imperecedera a lo largo del tiempo.



Por otro lado, podemos abordar también la cúpula de Hagia Sophia, (fig. 64) en Estambul, (532-37) ya que es una de las más impresionantes de la historia de la arquitectura. Se trata de una mezquita que se construye durante la Edad de Oro de Bizancio. La gran cúpula descansa sobre las dos grandes medias cúpulas (exedras) orientadas éstas últimashacia el este y oeste. Éstas a su vez, descansarán sobre otras dos medias cúpulas más pequeñas<sup>83</sup>.

Uno de los atributos más importantes de esta cúpula es el hecho de estar horadada mediante pequeñas ventanas a lo largo de todo el tambor principal. Lo que favorece la entrada de luz natural, y gracias a la pequeña separación entre los huecos, se logra un efecto óptico mediante el cual dichas separaciones se diluyen y parece que la cúpula aparece flotando en el aire,

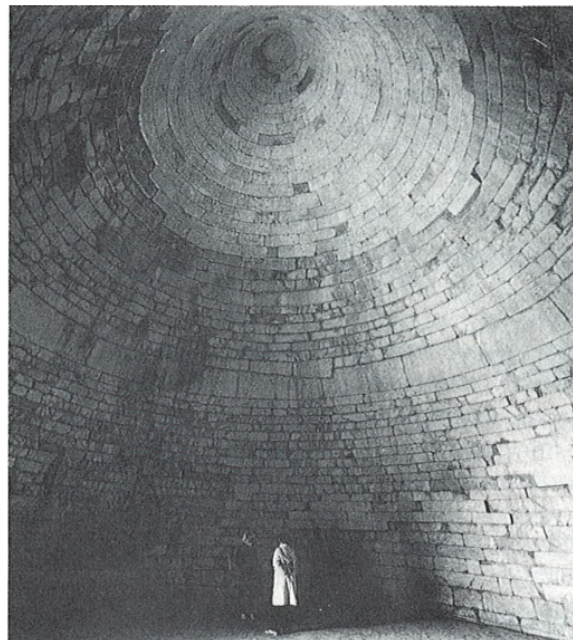


Figura 61: Tesoro de Atreo. 1500 a.C

Así mismo, podemos rescatar también el ejemplo de la Common Council Chamber (fig. 63 ), 1777, del inglés Guildhall. En donde el espacio central de la cámara estaba cubierto por una cúpula vaída sobre simples pilares y arcos. Cuya bóveda bizantinante<sup>84</sup> poseía un óculo romano.

Tras analizar los ejemplos anteriores, podemos formular la siguiente pregunta

### ¿Cuánto pesa la Arquitectura?

Se deja claro desde el libreto original que la escena debe incorporar un espacio abovedado, por todas las implicaciones conceptuales anteriormente tratadas. Sin embargo, Schinkel elude las indicaciones del libreto, recurriendo a una composición

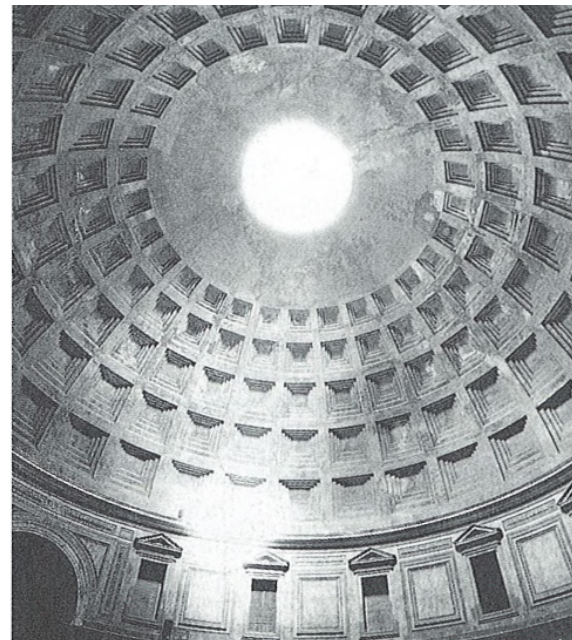


Figura 62: Panteón de Roma. Adriano. 118-28 a.C

que nos recuerda, de nuevo, a los grabados de Piranesi.

Todas la arquitecturas planteadas (Figuras inferiores) podrían haber sido un buen recurso para el arquitecto a la hora de elaborar su escenografía, ya que podrían recoger la idea de templo del sol.

Sin embargo, todo el resto de las escenografías estudiadas no recurren a la arquitectura en ningún momento. Aludiento tan solo, y conceptualmente, a las figuras geométricas angulares<sup>85</sup>. en esta vez, y a excepción de las ocasiones anteriores, la menos acertada, según el presente trabajo, será la propuesta de Schinkel.



Figura 63: Guildhall. Common Council Chamber. 1777.

Pues de manera abstracta nos presenta todo un impresionante complejo arquitectónico que nada tiene que envidiar a los propiamente complejos egipcios arquitectónicos. De nuevo, las escenografías contemporáneas eluden cualquier atisbo arquitectónico. Siendo los ejemplo B y D los que, de manera conceptual, se acercan más a lo requerido en la obra.

Se entiende que, en la última escena, y tal como indican los autores del libreto, debiera hacerse alusión directa ya sea a dicho elemento arquitectónico, o a cualquier otro que sea capaz de transmitir los conceptos anteriores, debido a toda la importancia que dicho elemento tiene en la logia masónica, así como el hecho que, se escoge un entorno interior, bajo un techo, sostenido por la construcción del hombre.



Figura 64: Hagia Sophia. Estambul. 532-37 d.C.

<sup>83</sup> Todo ello remarcando el gran eje longitudinal, determinado por el nártex a la entrada.

<sup>84</sup> Kenneth Frampton. *"Historia crítica de la arquitectura moderna"*

<sup>85</sup> las geometrías derivadas del círculo, siempre se han entendido, a lo largo de numerosas culturas, como figuras geométricas propias de la divinidad. Nuestros dioses habitan en el círculo, en la bóveda. A nivel historia, la carga arquitectóni

## 7. REFLEXIÓN FINAL. ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA. ¿Por qué olvidarla?

Como reflexión final, tras haber efectuado el estudio de las escenografías seleccionadas, teniendo por un lado las escenografías más clásicas, y por otro las más innovadoras, podemos concluir que son única y exclusivamente las escenografías más clásicas aquellas que se basan en la Arquitectura y la toman como modelo a la hora de llevar a cabo sus representaciones.

Resulta sorprendente que ninguno de los ejemplos contemporáneos recurra en mayor o menos medida a la Arquitectura.

Nos puede parecer que, en un intento de distanciarse de las anteriores representaciones, para ser más innovadores y llamativos, se alejan por completo de cualquier vinculación con la misma. Eliminando cualquier posible resto de arquitectura. Hecho que nos resulta verdaderamente sorprendente.

Podría ser por muchos motivos<sup>86</sup>, entre los cuales podemos encontrar el desconocimiento adecuado de buenos ejemplos de arquitectura moderna y contemporánea. Este hecho nos sorprende, ya que tenemos muy buenos ejemplos de Arquitectura con

temporánea que nos pueden servir como inspiración, modelo, o incluso como la propia escenografía en sí. Ya que es bastante inusual que para conseguir la abstracción los escenógrafos renuncien radicalmente a la Arquitectura, incluso a costa de emplear referencias directas a elementos muy figurativos, como el caso de las proyecciones de cine mudo, que además nada tienen que ver con el contenido de la obra.

En el siguiente apartado, nos proponemos analizar un abanico de posibilidades extraídas de algunos ejemplos contemporáneos. Enfocándonos sobretodo en cómo construyen el espacio con la luz y la materia como única herramienta.

Como resultado del análisis inicial, podemos concluir afirmando que en ciertos actos estudiados, al espectador le importa poco que la arquitectura o espacio arquitectónico representado varíe en ciertos aspectos estilísticos que no alteren la verdadera esencia de elemento en cuestión, pero sí aquellos que lo hacen por completo. Y sobretodo, en aquellos casos en los que se cambia por completo el hilo argumentativo y se obvia en su totalidad la presencia arquitectónica.

---

<sup>86</sup> Otro de los motivos podría ser el siguiente: debido a que las anteriores escenografías clásicas se han vinculado directa o indirectamente con un estilo arquitectónico determinado, el egipcio, puede resultarnos coherente el pensar en desvincularnos de esa tipología concreta para poder representar nuestras nuevas escenografías. Aunque no por ello, el resultado directo deba ser la separación total y por completo de la arquitectura, hecho que se hace patente en todas las escenografías más innovadoras presentadas.



Esto es, en casi todas las escenografías de los ejemplos C y D, pues nada tiene que ver con los valores iniciales de la obra, y el espectador difícilmente es capaz de encontrar dichos atributos iniciales, todo lo relacionado con la logia, la magia y elementos masónicos, con todo el nuevo imaginario propio propuesto, propio de la abstracción y del cine mudo. Esto no significa que se juzgue su idoneidad como expresión artística en sí, pero sí se hace su relación con la verdadera historia y sus propios significados, pues todo esto se diluye en el escenario y no se puede transmitir a escena.

Por otro lado, muy diferente sería sustituir en escena los elementos y espacios arquitectónicos planteados y estudiados, por otros cuyos atributos esenciales sean más contemporáneos, pues de nuevo, toda carga simbólica se perdería. Por ejemplo, sería muy diferente poder entender la obra abriendo el primer acto en un bosque desde el cual se aprecia un edificio de viviendas en bloque contemporáneo, o en vez de encontrarnos en un jardín exótico colindante a una efigie egipcia, poco cambiaría ver una pirámide de fondo, pero sí lo haría ver, por ejemplo, la Torre Eiffel. Pues la arquitectura en sí, es resultado del imaginario colectivo y atributos esenciales propios de cada una de sus sociedades, y conforme las capas del paso del tiempo van siendo añadidas, esos atributos pueden cambiar, o se pueden ir incorporando unos detrás de otros.

La arquitectura egipcia nada tuvo que ver realmente con la masonería, como se comentó en la introducción al tema, pero es cierto que, gracias a todo el halo místico propio de la religión de los faraones, es capaz de asociarse en una relación casi simbiótica con el tema que nos ocupa,

Por otro lado, en la siguiente sección, podremos comprobar que la adecuación de un espacio arquitectónico a una determinada escenografía no depende exclusivamente de su estilo arquitectónico, sino de sus características más profundas, como en los siguientes ejemplos de Arquitectura contemporánea.

Acto I. Cuadro primero. Escena 1. **Zona rocosa templo árboles.**

En este cuadro escénico, se proponen las siguientes arquitecturas seleccionadas, de izquierda a derecha, y de arriba a abajo:

Louis Kahn. Instituto Indio de Dirección . Ahmedabad, India. 1974.

Peter Zumthor. Museo Kolumba. Colonia, Alemania. 2007.

Louis Kahn . Instituto Salk. La Jolla, Estados Unidos. 1965.

En donde se entiende que perfectamente podrían dar respuesta a lo tratado y explicado en apartados anteriores. Ya que encarnan conceptos muy parecidos, y nos evocan un templo desconocido, perdido, y en presencia de la naturaleza.

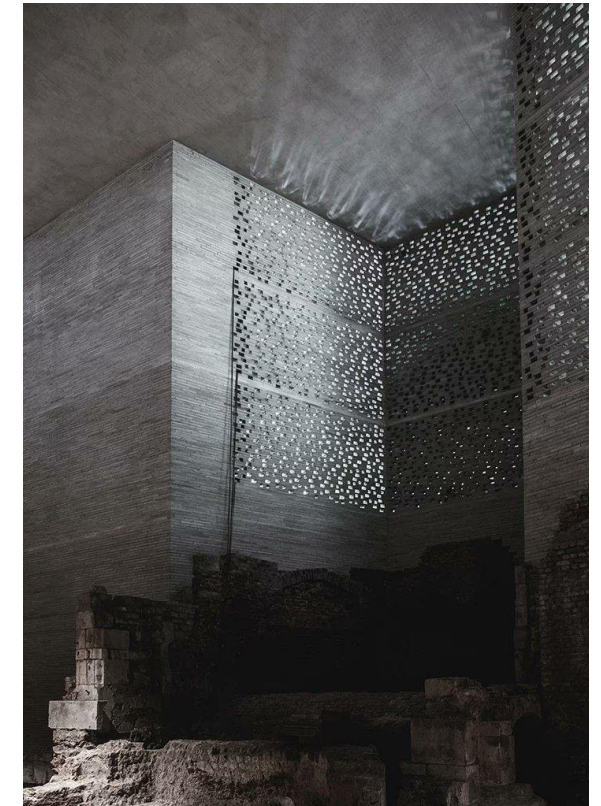
Los dos primeros ejemplos, mediante el uso del bloque son capaces de crear las atmósferas buscadas. El uso de la geometría superpuesto al ladrillo y las formas puras (Indian Institute of Management) es capaz de crear ese sentimiento buscado por los autores del libreto, en el que la referencia del templo que se propone no debe asociarse con nada conocido, creando la sensación de desamparo y desconocimiento.

Por otro lado, en el segundo ejemplo, (Kolumba museum cologne) dichos propósitos se llevan a cabo gracias a la interrelación de lo existente y lo construido, nueva materia sobre la antigua.

Creando una propia naturaleza de superposiciones y juegos de sombras muy acordes con el acto en el que nos encontramos. No observamos presencia de vegetación, ni bosque, pero la potente imagen generada es capaz de aportar y superar lo buscado en este punto. Lo natural, el bosque perdido y lejano, podría asociarse a los cimientos de la Madona de la Ruinas, y los vestigios del templo y civilización humanas, a la nueva construcción.

Así mismo, en el último ejemplo seleccionado, la abstracción total se hace patente. Mediante el uso del hormigón y las formas puras, obviando cualquier tipo de ornamentación innecesaria, se propone un gran espacio “eclectico” que reúne todos los atributos anteriores. La presencia lejana del entorno natural y la imposibilidad de asociar la arquitectura con ninguna anteriormente conocida hacen que esta imagen, al igual que el resto, puedan ser capaces de construir una muy buena escenografía para la ópera a estudio.

Mediante la arquitectura contemporánea podemos recrear los escenarios buscados, y perfectamente podrían ser inspiración directa a la hora del diseño del espacio escenográfico correspondiente al presente acto.





Acto I. Cuadro primero. Escena 2. **Sala luminosa, trono de estrellas.**

En este cuadro escénico, se proponen las siguientes arquitecturas seleccionadas, de izquierda a derecha, y de arriba a abajo:

Peter Zumthor. Capilla Bruder klaus. Merchernich, Alemania. 2007.

Peter Zumthor. Museo Kolumba. Colonia, Alemania. 2007.

Le Corbusier. Capilla Notre Dame du Haut. Ronchamp, Francia. 1950-55.

Utilizamos de nuevo el Kolumba museum cologne, en donde la imagen seleccionada es capaz de emular perfectamente ese cielo estrellado,perfecto para la escenografía buscada. Sin necesidad de recrear arquitectónicamente la bóveda celeste, como hemos visto en las representaciones ecenográficas clásicas (Schinkel)

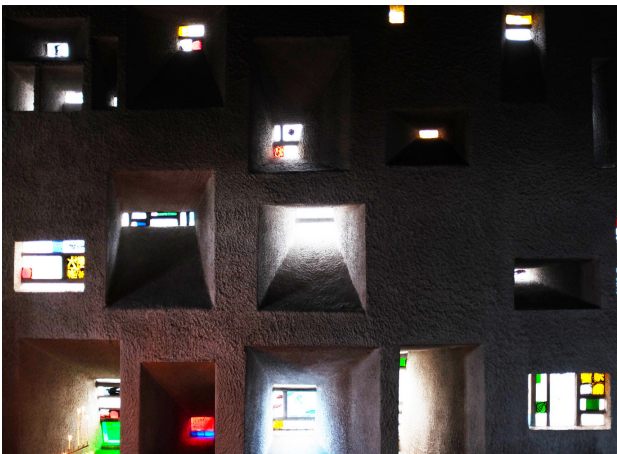
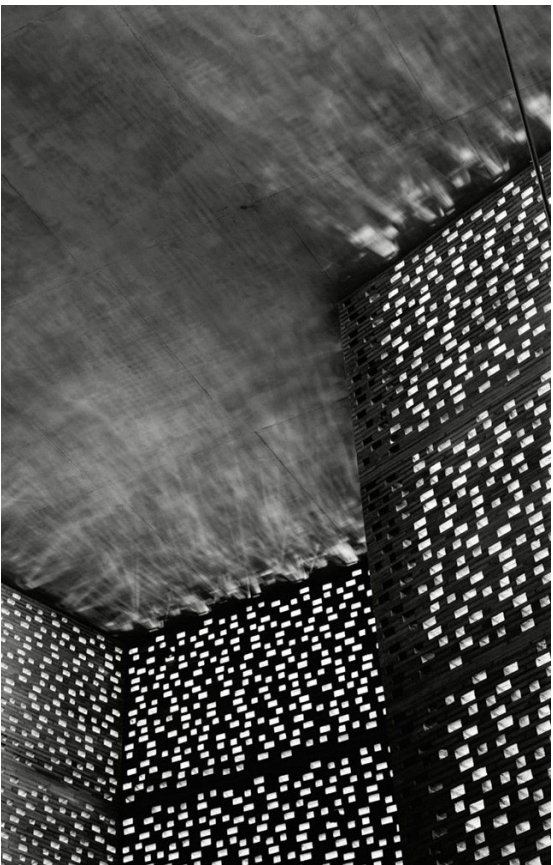
Así mismo, incorporamos también otra obra del mismo arquitecto, la Bruder klaus chapel<sup>87</sup>. En donde encontramos una abertura superior abierta al exterior a través de la cual el cielo estrellado es capaz de entrar en acción. En los días de clara incidencia solar, dicho óculo se asemeja a la estela dejada por una estrella. Hecho que nos puede

recordar a los ejemplos anteriormente tratados (El cenotafio de Boullée, El Panteón, etc.)

El otro ejemplo planteado, de nuevo se trara de un edificio religioso, será la Capilla Notre Dame du Haut y todo su sistema de vidrieras, a través de las cuales penetra la luz natural, en donde se combinan vidrios transparentes y coloreados. Aquí perfectamente podríamos incorporar la escena al desarrollo de la obra, otorgando color y luz a la aparición de la Reina de la noche.

En este caso, y con todos los ejemplos seleccionados, podemos de nuevo encontrar una clara adecuación al libreto original de la obra a estudio. Pues como se observa, en todas estas actuaciones de carácter religioso, la relación con la luz, la divinidad, el cielo y la grandeza, se hacen patentes a través del juego arquitectónico. Utilizando los propios medios de la Arquitectura, materia, luz, sombra y textura. En este punto podemos preguntarnos:

*¿Podrían adecuarse las escenas arquitectónicas seleccionadas a la obra? ¿Cambia en algún sentido el significado de la historia?*



<sup>87</sup> Resulta muy curiosa su proceso de construcción. En donde a partir de una tienda india fabricada con ciento doce troncos de árboles, se vierten varias capas de hormigón. Una vez las veinticuatro capas estaban listas, la estructura de madera se incendió, creando todo el juego de texturas y colores que posee el interior de la capilla.

Acto I. Cuadro segundo. Escena 1. Habitación magnífica.

En este cuadro escénico, se propone la siguiente obra:

Louis Kahn. Iglesia Unitaria en Rochester. Nueva York, Estados Unidos. 1969.

En este ejemplo se propone hacer la similitud con la habitación magnífica que se enuncia en el acto I, cuadro segundo, escena 1. En donde se ponen de manifiesto conceptos tales como la monumentalidad, graniosidad y materia.

En la imagen propuesta, se alcanza a ver una de las cuatro torres de luz que conforman el lucernario principal, en forma de cruz, del santuario. Dicha luz, tiene la capacidad de alterar el espacio a lo largo del día, con el cambio de las horas y de las estaciones. Todo ello ayudado de la implementación de materiales sencillos y superficies lisas.

Este hecho podría llamarnos la atención en un primer momento, pues cuando el espectador imagina una sala grandiosa y magnífica, rápidamente puede pensar en una sala recargada, llena de tesoros, con paredes en relieve y formas complejas.

Sin embargo, en este ejemplo, en donde se intenta buscar la presencia de Dios, y por tanto, toda la grandeza y monumentalidad que él mismo posee, somos incapaces de ver nada de lo anterior. No hay molduras, el espacio es limpio y puro. Tan solo entran en juego la materia y la luz. Así como el juego de escalas, en donde la presencia humana se ve empequeñecida por la grandeza del lucernario y del espacio total.

En la obra, perfectamente podría llegar a formar parte de la escenografía, pues no nos chocaría encontramos al sacerdote Sarastro deambulando por la estancia. Encarnado tanto el personaje, como el espacio, todos los atributos mencionados.

Desde el ejemplo seleccionado y tan solo con el poder de la Arquitectura, somos capaces de configurar ese mundo fantástico y desconocido tan buscado por los autores del libreto. No es arquitectura egipcia, pero, teniendo en cuenta el conocimiento de los autores sobre dicho estilo es dudoso,

*¿Podrían imaginarse la acción sucediendo en este espacio?*





Acto II. Cuadro tercero. Escena 1. Agradable jardín.

En este cuadro escénico, se proponen las siguientes arquitecturas seleccionadas, de izquierda a derecha, y de arriba a abajo:

Louis Kahn. Edificio de la Asamblea Nacional de Bangladesh. Dacca, India. 1962.

Peter Zumthor. Museo Kolumba. Colonia, Alemania. 2007.

Las formas geométricas utilizadas son de nuevo formas puras. Y se consigue un juego de texturas y luces que sorprende al espectador, así como el potente juego de las escalas.

El primer ejemplo planteado nos relata el interior del edificio de la Asamblea Nacional de Bangladesh<sup>88</sup>

De nuevo, recurrimos al ejemplo tratado en secciones anteriores, el Kolumba museum cologne. En este caso enfocando la mirada tanto al interior como al exterior.

En el interior, esta vez, nos podemos focalizar en la colocación y elección de los pilares<sup>89</sup>. Mediante los cuales, se crea un

conjunto de ellos pareciendo recrear un bosque artificial. Y desde del exterior, ese telón de fondo que nos ofrece la arquitectura, así como la presencia puntual de elementos vegetativos, es capaz de crear una composición acorde a lo que se busca en esta nueva escenografía personal.

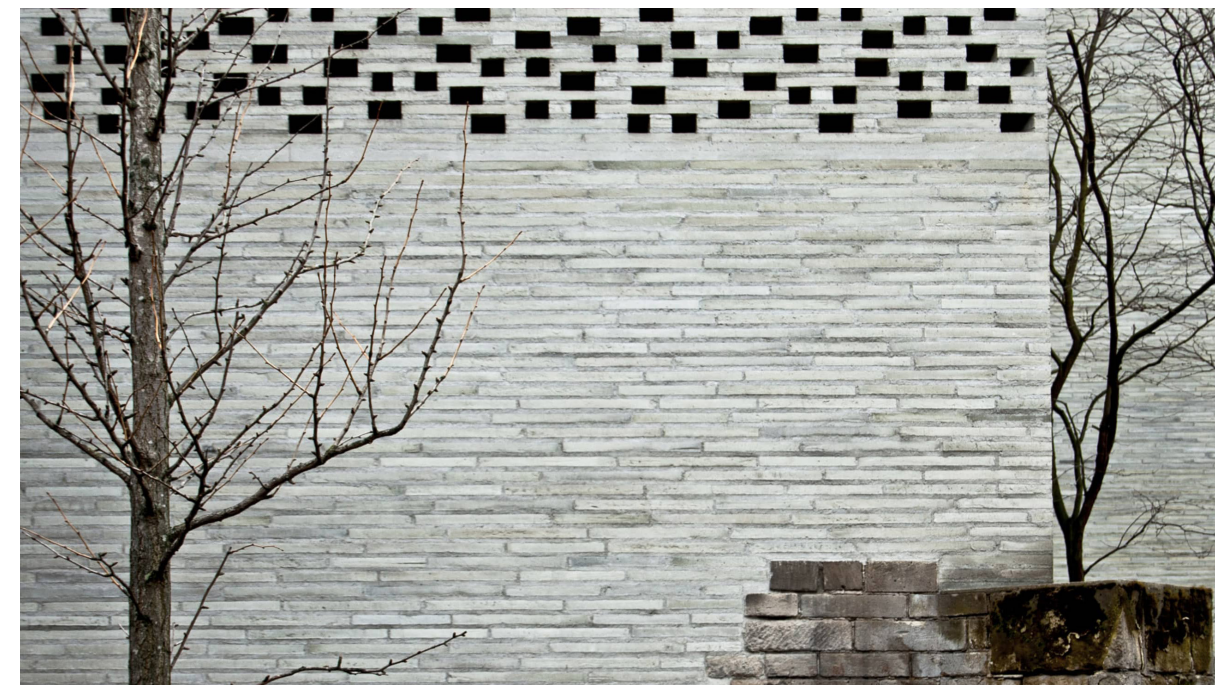
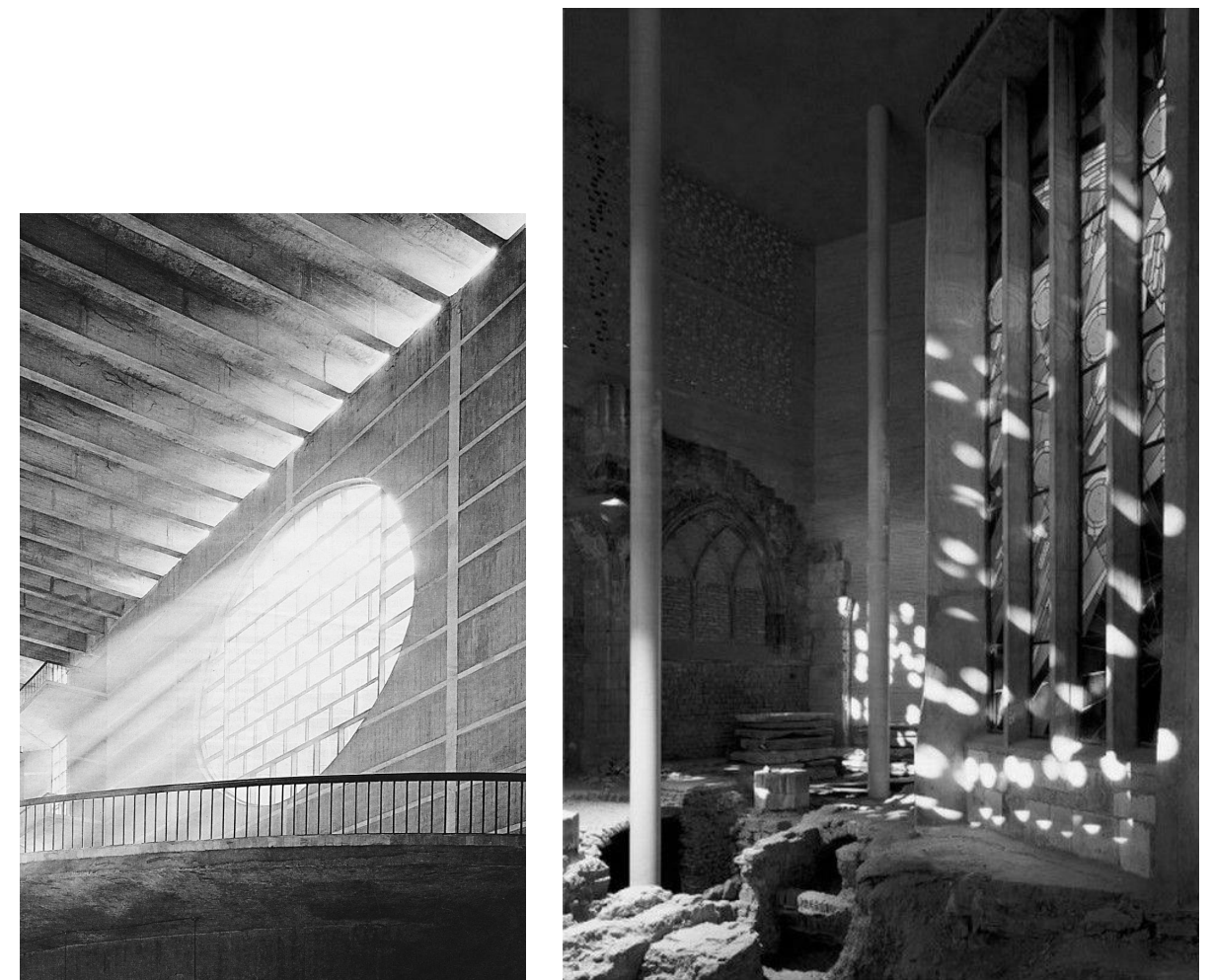
Con estas propuestas, de nuevo, utilizando elementos que no son estrictamente los requeridos en el libreto original, no vemos un jardín o un bosque, son capaces de crear la atmósfera buscada.

Tan solo usando los propios recursos de la Arquitectura. Si conseguimos comprender la luz de un bosque, e incorporarla a escena (arquitectura, escenografía) seremos capaces de poder llevar a cabo una buena representación de la historia, o de los conceptos que se quieren remarcar.

Actuando la Arquitectura como escenario y el escenario estando formado por la Arquitectura.

<sup>88</sup> El edificio exteriormente se asienta como una entidad masiva en el desierto de Bengálí. Todo el complejo está fabricado con hormigón vertido *in situ*.

<sup>89</sup> Dichos pilares no corresponden a una visión estética ni a un capricho formal. Sino que se materializa como resultado del trabajo arquitectónico estudiado mediante unas reglas internas: posición de las ruinas existentes, capacidad admisible del terreno, y transmisión de cargas, etc.





Acto II. Cuadro séptimo. Escena 1. **Dos grandes montañas, cascada y fuego.**

En este cuadro escénico, se proponen las siguientes arquitecturas seleccionadas, de izquierda a derecha, y de arriba a abajo:

Zaha Hadid, Centro de Arte Contemporáneo Lois y Richard Rosenthal, Cincinnati, Estados Unidos. 1998.

Peter Zumthor. Capilla Bruder klaus. Merchernich, Alemania. 2007.

Louis Kahn . Instituto Salk. La Jolla, Estados Unidos. 1965.

De nuevo, rescatamos los dos últimos ejemplos. Añadiendo e Center for Contemporary Art.

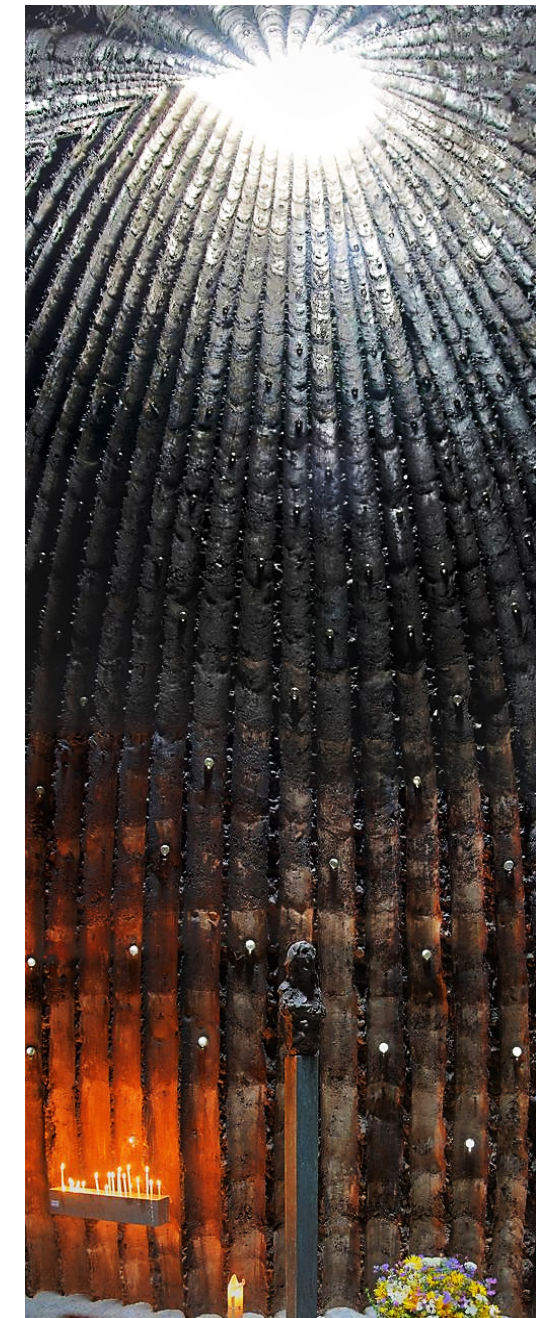
Todos los ejemplos que aquí se traen a colación juegan con formas potentes y másicas. La geometría pura, lisa, junto con sus sombras arrojadas y la luz que los bañan son capaces de crear el imaginario del templo buscado.

A la hora de poder crear unas escenografías acordes, podríamos utilizar el recurso que en el ejemplo C hemos ya estudiado, en el que se combina la paleta de colores junto a la escenografía, en este caso, con nuestras arquitecturas escogidas.

En los ejemplos en los que el elemento del agua tiene una presencia importante, perfectamente podemos imaginarnos el

desarrollo de la obra. Llegando a imaginarnos el desarrollo completo de la acción. Si dichos ejemplos fueran parte de nuestra nueva escenografía propuesta, el templo del agua estaría ejemplificado, y tan solo añadiendo luces o colores rojos, el templo del fuego también lo podríamos llevar a escena.

Observamos que, tan solo con los recursos arquitectónicos, todos los conceptos que se busca recrear en primera instancia están cubiertos. Monumentalidad, escala y grandeza.





Acto II. Cuadro noveno. Escena 1. **Bóvedas subterráneas, Templo del Sol.**

En este cuadro escénico, se proponen las siguientes arquitecturas seleccionadas, de izquierda a derecha, y de arriba a abajo:

Zaha Hadid. Museo Maxxi. Roma, Italia. 2009

Tadao Ando. Museo Benesse. Naoshima, Japón. 19992.

Peter Zumthor. Capilla Bruder klaus. Merchemich, Alemania. 2007.

En los dos últimos ejemplos nos encontramos ante un espacio cubierto horadado superiormente. (En el primer ejemplo es un detalle, pero entendiendolo como una escenografía en sí misma, podemos imaginarnos que se trata del espacio buscado)

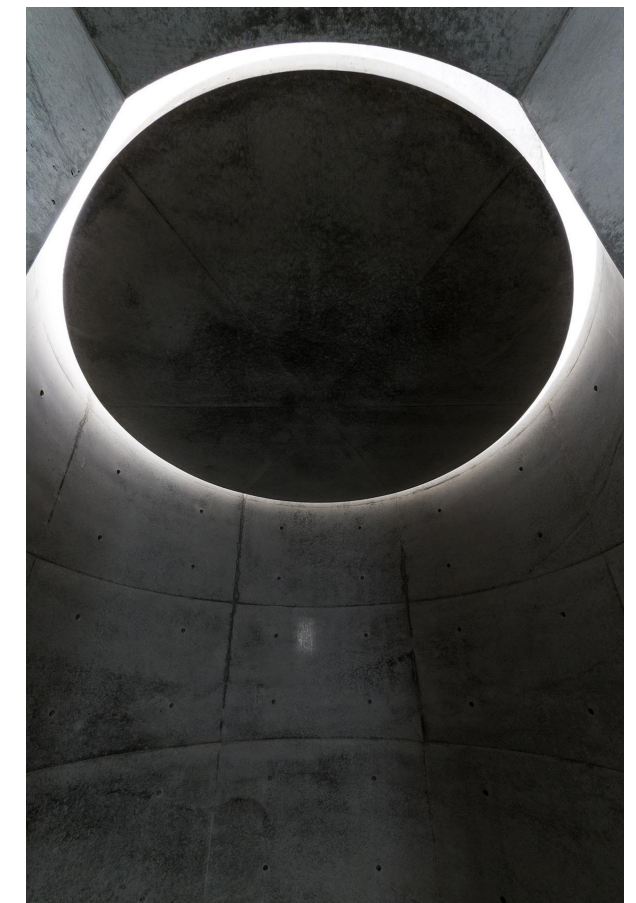
La materia y su peso, acompañado de la luz dramática que se propone en cada uno de los ejemplos, encarna los atributos esenciales de este último acto tratado: estar soterrado, y ser un espacio cubierto por una cúpula.

El eterno templo de Sarastro perfectamente podría estar tomando acción en el interior de cada uno de los ejemplos propuestos, en donde las fuerzas del bien y el mal tienen su batalla en el acto de la ópera

a estudio. El hormigón es capaz de ayudar para crear los efectos buscados.

En el libreto, se nos propone directamente la incorporación del elemento circular, cúpula o bóveda. Como ya hemos visto, desde las escenografías más contemporáneas, hemos visto que se recurre a la abstracción directa utilizando tan solo las figuras del círculo.

Si estas escenografías hubieran tenido como modelo las arquitecturas presentadas, o fueran directamente las mismas, se entiende (desde el presente trabajo) que la adecuación sería mayor, tanto a nivel historia como de escenografía.



8. BIBLIOGRAFÍA

LIBROS:

Frampton, Kenneth. *Historia crítica de la arquitectura moderna*

Martínez Pereira, Ana y Osuna, Inmaculada *Palabras, símbolos, emblemas. I.* (Madrid: Turpin Editores 2013)

Muñoz, Luis Antonio. *Historia oculta de la música. Magia, geometría sagrada, masonería y otros misterios.*

ARTÍCULOS:

Cotello, Beatriz. *Zauberflöte o La Flauta Mágica de Wolfgang Amadeus Mozart: Una aproximación a su contenido mitológico y simbólico.* Circe de Clásicos y Modernos, 10(10), 97–123. (2006)

Díez Medina, C., “Reflexiones sobre el concepto de ‘obra integral’ en arquitectura / Some ideas about the concept of Gesamtkunstwerk in architecture”, ponencia invitada (20 de mayo de 2017) en el marco del IV Congreso Pioneros de la Arquitectura Moderna Española. La arquitectura como obra integral / IV Congress Pioneers of Modern Spanish Architecture: Architecture as Inclusive Work celebrado en las Arquerías de los Nuevos Ministerios de Madrid los días 19 y 20 de mayo de 2017. Publicada en: Couceiro, T. (coord.), Pioneros de la Arquitectura Moderna Española. La arquitectura como obra integral / Congress Pioneers of Modern Spanish Architecture: Architecture as Inclusive Work

Galtier, Gérard, *La tradición oculta. “Masonería egipcia, rosacruz y neo-caballería”* (Madrid: Oberón, 2001).

Glenda, Louise. *Scenography in context : a comparative analysis of the influences on set designs for Wolfgang Amadeus Mozart’s opera The Magic Flute (1791) with specific reference to selected set designers.* (2018).



Gómez Hurtado, Juan Paulo. *La batería masónica en la obertura de la flauta mágica*, 49–70

Julio, José . *Simbolismo masónico . Historia , fuentes e iconografía*. 10(1), 392–394. (2013).

Martín López, David. *Arte y masonería: consideraciones metodológicas para su estudio*. *REHMLAC: Revista de Estudios Históricos de La Masonería Latinoamericana y Caribeña*, 1(2), 17–36. (2009).

Martín López, David. (1985). *La Escenografía Masónica Como Recurso Estético*.

Montero Fenollós, Juan Luis. *Babilonia Y Nabucodonosor : Historia Antigua y Tradición Viva: Bosquejo sobre su realidad histórica y su presencia en el cortejo bíblico de Lorca*. *Alberca* 5, 171–188. (2007)

Mortier, Gérard; González Lapuente, Alberto y Barja, Juan Encuentros. *La flauta mágica , el día después*, 55–61.

Perez Jimenez, Ruth. *DieZauberflöte. Architektur y paisajes sonoros*. Mayo 2007.

Thake, Conrad. *Architectural Scenography in 18TH-Century*, 36 (Septiembre 1993).

## 9. REFERENCIAS DE LAS IMÁGENES

### IMÁGENES:

#### Bloque 1:

Figura 1: <https://www.iie.es/event/proyeccion-de-the-magic-flute/>

Figura 2: <http://sanbraulio.blogspot.com/2011/05/opera-la-flauta-magica-wa-mozart.html>

#### Bloque 2:

Figura 3: [https://www.meisterdrucke.es/impression-art%C3%ADstica/Karl-Friedrich-Schinkel/81574/Escenograf%C3%ADa-para-el-Acto-II-Escena-xx-de-&39;La-flauta-m%C3%A1gica&39;-de-Wolfgang-Amadeus-Mozart-\(1756-91\).html](https://www.meisterdrucke.es/impression-art%C3%ADstica/Karl-Friedrich-Schinkel/81574/Escenograf%C3%ADa-para-el-Acto-II-Escena-xx-de-&39;La-flauta-m%C3%A1gica&39;-de-Wolfgang-Amadeus-Mozart-(1756-91).html)

Figura 4: Ruth Perez Jimenez. *DieZauberflöte. Arquitectura y paisajes sonoros*. Mayo 2007.

Figura 5: Ruth Perez Jimenez. *DieZauberflöte. Arquitectura y paisajes sonoros*

Figura 6: Ruth Perez Jimenez. *DieZauberflöte. Arquitectura y paisajes sonoros*

#### Bloque 3

Figura 7: <https://www.metopera.org/discover/education/educator-guides-translated/the-magic-flute/>

Figura 8: <https://www.factum-arte.com/pag/1256/La-Flauta-M%C3%83-gica-escenograf%C3%83%C2%ADa-para-la-opera-dirigida-por-Romeo-Castellucci>

Figura 9: Ruth Perez Jimenez. *DieZauberflöte. Arquitectura y paisajes sonoros*. Mayo 2007.

Figura 10: Ruth Perez Jimenez. *DieZauberflöte. Arquitectura y paisajes sonoros*. Mayo 2007.

#### Bloque 4:

Figura 11: <https://magictransistor.tumblr.com/post/161547214251/maurice-sen-dak-poster-art-for-the-magic-flute>

Figura 12: [https://historia.nationalgeographic.com.es/a/napoleon-y-fracaso-conquista-egipto\\_6235](https://historia.nationalgeographic.com.es/a/napoleon-y-fracaso-conquista-egipto_6235)

Figura 13: [https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Jean-L%C3%A9on\\_G%C3%A9r%C3%B4me\\_003.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Jean-L%C3%A9on_G%C3%A9r%C3%B4me_003.jpg)

Figura 14: [https://es.wikipedia.org/wiki/Revoluci%C3%B3n\\_francesa#/media/Archivo:Eug%C3%A8ne\\_Delacroix\\_-\\_Le\\_28\\_Juillet\\_-\\_La\\_Libert%C3%A9\\_guidant\\_le\\_peuple.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Revoluci%C3%B3n_francesa#/media/Archivo:Eug%C3%A8ne_Delacroix_-_Le_28_Juillet_-_La_Libert%C3%A9_guidant_le_peuple.jpg)

Figura 15: <https://en.wikipedia.org/wiki/Bauakademie>

Figura 16: <https://www.pinterest.cl/pin/539024649143395912/>

Figura 17: <https://www.amazon.es/Reproducci%C3%B3n-arte-Ansicht-Walhalla-Regensburg/dp/B004F52NSS>

Figura 18: [https://es.wikipedia.org/wiki/Propileos\\_\(M%C3%BAnich\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Propileos_(M%C3%BAnich))

#### Bloque 5:

Figura 19: [https://es.wikipedia.org/wiki/Cuentos\\_de\\_la\\_infancia\\_y\\_del\\_hogar#/media/Archivo:Grimm's\\_Kinder-\\_und\\_Hausm%C3%A4rchen,\\_Erster\\_Theil\\_\(1812\).cover.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Cuentos_de_la_infancia_y_del_hogar#/media/Archivo:Grimm's_Kinder-_und_Hausm%C3%A4rchen,_Erster_Theil_(1812).cover.jpg)

Figura 20: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Page\\_24\\_illustration\\_from\\_Fairy\\_tales\\_of\\_Charles\\_Perrault\\_\(Clarke,\\_1922\).png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Page_24_illustration_from_Fairy_tales_of_Charles_Perrault_(Clarke,_1922).png)

Figura 21: <https://iopera.es/oberon-el-juramento-del-rey-de-los-elfos-desde-munich/>

Figura 22: <https://iopera.es/oberon-el-juramento-del-rey-de-los-elfos-desde-munich/>

Figura 23: <https://lascosasquenuncaexistieron.com/2011/08/30/masones-simbolo->



gia/

Figura 24: <http://www.signoslapidarios.org/inicio/articulos/historia-de-la-arquitectura/121-pensamiento-medieval>

Figura 25: [https://issuu.com/granlogia-dechile/docs/revista\\_maso\\_nica\\_3-4\\_invierno\\_2020/s/10744033](https://issuu.com/granlogia-dechile/docs/revista_maso_nica_3-4_invierno_2020/s/10744033)

Figura 26: <https://www.criterion.com/films/613-the-magic-flute>

Figura 27: <https://www.metopera.org/>

Figura 28: Ruth Perez Jimenez. *DieZauberflöte. Architektur y paisajes sonoros*. Mayo 2007.

Figura 29: Ruth Perez Jimenez *DieZauberflöte. Architektur y paisajes sonoros*. Mayo 2007.

Figura 31: Ruth Perez Jimenez. *DieZauberflöte. Architektur y paisajes sonoros*. Mayo 2007.

Figura 32: Ruth Perez Jimenez. *DieZauberflöte. Architektur y paisajes sonoros*. Mayo 2007.

Figura 33: sup. <https://www.agefotos-tock.es/age/es/Stock-Images/Rights-Managed/DAE-89021906>

inf. Ruth Perez Jimenez. *DieZauberflöte. Architektur y paisajes sonoros*. Mayo 2007.

Figura 34: sup. <https://www.agefotos-tock.es/age/es/Stock-Images/Rights-Managed/DAE-89021906>

inf. Ruth Perez Jimenez. *DieZauberflöte. Architektur y paisajes sonoros*. Mayo 2007.

#### Bloque 6:

Figura 35: <https://www.wdl.org/es/item/7330/>

Figura 36: <https://www.pinterest.es/pin/792211390676491811/>

Figuras 37: Ruth Perez Jimenez. *DieZauberflöte. Architektur y paisajes sonoros*.

Mayo 2007.

Figura 38: Templos <https://www.facebook.com/egiptogold/videos/karnak-templo-de-khonsu/2550609831634284/> y <https://image.slidesharecdn.com/templokhonsu-140925124515-phpapp02/95/templo-khonsu-8-638.jpg?cb=1411649189>.

Figura 39: <https://www.agefotostock.es/age/es/Stock-Images/Rights-Managed/DAE-89017817>

Figura 40: Donato d'Angelo Bramante, Jacopo Vignola.

Figura 41: Iglesia de Santa Maria della Consolazione

Figura 42: <https://www.diariomasonico.com/cultura/simbologia/la-estrella-flamigera/>

Figuras 43: Ruth Perez Jimenez. *DieZauberflöte. Architektur y paisajes sonoros*. Mayo 2007.

Figuras 44 y 45: Kenneth Frampton. *Historia crítica de la arquitectura moderna*

Figuras 46: Ruth Perez Jimenez. *DieZauberflöte. Architektur y paisajes sonoros*. Mayo 2007.

Figuras 47: Ruth Perez Jimenez. *DieZauberflöte. Architektur y paisajes sonoros*. Mayo 2007.

Figuras 48: Ruth Perez Jimenez. *DieZauberflöte. Architektur y paisajes sonoros*. Mayo 2007.

Figuras 49: Ruth Perez Jimenez. *DieZauberflöte. Architektur y paisajes sonoros*. Mayo 2007.

Figuras 50: Kenneth Frampton. *Historia crítica de la arquitectura moderna*

Figuras 51: Kenneth Frampton. *Historia crítica de la arquitectura moderna*

Figuras 52: Kenneth Frampton. *Historia crítica de la arquitectura moderna*

Figuras 53: Kenneth Frampton. *Historia*

*crítica de la arquitectura moderna*

Figuras 54: <http://squitel.blogspot.com/2017/08/10-imagenes-del-templo-kailasa-que.html>

Figuras 55:

Figuras 56: Ruth Perez Jimenez. *DieZauberflöte. Architektur y paisajes sonoros*. Mayo 2007.

Figuras 57: Kenneth Frampton. *Historia crítica de la arquitectura moderna*

Figuras 58: <https://sobreegipto.com/2011/06/08/la-importancia-de-los-jardines-en-egipto/>

Figura 59: [https://www.meisterdrucke.es/impresion-art%C3%ADstica/Joseph-and-Peter-Schaffer/45537/Pamina!-%C2%A1Est%C3%A1s-aqu%C3%AD!-%C2%A1Dios-m%C3%ADo-!,-acto-II,-de-%60La-flauta-m%C3%A1gica-&39;de-Wolfgang-Amadeus-Mozart-\(1756-91\).html](https://www.meisterdrucke.es/impresion-art%C3%ADstica/Joseph-and-Peter-Schaffer/45537/Pamina!-%C2%A1Est%C3%A1s-aqu%C3%AD!-%C2%A1Dios-m%C3%ADo-!,-acto-II,-de-%60La-flauta-m%C3%A1gica-&39;de-Wolfgang-Amadeus-Mozart-(1756-91).html)

Figuras 56: Ruth Perez Jimenez. *DieZauberflöte. Architektur y paisajes sonoros*. Mayo 2007

Figuras 57: <https://masdearte.com/piranesi-biblioteca-nacional-espana/>

Figuras 58: <https://es.wahooart.com/@/8XY5EF-Giovanni-Battista-Piranesi-ruinas-de-egipcio-as%C3%ADco-mo-griega-arquitectura>

Figuras 59: <http://www.spanto.com/cloud/caixaforum/piranesi/cas/arte/7/Diseño>

Figura 60: Kenneth Frampton. *Historia crítica de la arquitectura moderna*

Figuras 60: Kenneth Frampton. *Historia crítica de la arquitectura moderna*

Figuras 61: Kenneth Frampton. *Historia crítica de la arquitectura moderna*

Figuras 62: Kenneth Frampton. *Historia crítica de la arquitectura moderna*

Figuras 63: Kenneth Frampton. *Historia*

*crítica de la arquitectura moderna*

#### Bloque 7:

Peter zumthor. Kolumba museum cologne. 2007. Fuente: <https://depictedarchitecture.wordpress.com/2015/08/08/helene-binet-mostrar-la-arquitectura-desde-la-luz-y-la-materia/>

Peter zumthor. <https://divisare.com/projects/273883-peter-zumthor-helene-binet-bruder-klaus-kapelle>

<http://helenebinet.com/photography/peter-zumthor/>

Le Corbusier. Capilla Notre Dame du Haut. 1950-55. Fuente: <https://minutosdearquitectura.wordpress.com/2014/07/01/notre-dame-du-haut-lecorbusier-ronchamp/>

Louis kahn. Iglesia Unitaria en Rochester. 1969. Fuente: <https://www.archdaily.com/84267/ad-classics-first-unitarian-church-of-rochester-louis-kahn>

Louis kahn. <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-209774/clasicos-de-arquitectura-salk-instituto-louis-kahn-louis-kahn>

[https://www.google.es/imgres?imgurl=https%3A%2F%2Fi.pinimg.com%2F originals%2Fco%2Foe%2F4d%2Fcooe-4d1a7ac1473ed87d16c6b945262b.jpg&imgrefurl=https%3A%2F%2Far.pinterest.com%2Fpin%2F113927065548339339%2F&tbid=c3Ev5qr\\_ULOn2M&vet=12ahUKEwiyaq3-fnrAhXD3eAKHWzSD9EQMygAegQIARB-.i&docid=OG-97JrYozck5tM&w=1120&h=737&itg=1&q=monochrome&hl=es&safe=active&ved=2ahUKEwiyaq3-fnrAhXD3eAKHWzSD9EQMygAegQIARB-](https://www.google.es/imgres?imgurl=https%3A%2F%2Fi.pinimg.com%2F originals%2Fco%2Foe%2F4d%2Fcooe-4d1a7ac1473ed87d16c6b945262b.jpg&imgrefurl=https%3A%2F%2Far.pinterest.com%2Fpin%2F113927065548339339%2F&tbid=c3Ev5qr_ULOn2M&vet=12ahUKEwiyaq3-fnrAhXD3eAKHWzSD9EQMygAegQIARB-.i&docid=OG-97JrYozck5tM&w=1120&h=737&itg=1&q=monochrome&hl=es&safe=active&ved=2ahUKEwiyaq3-fnrAhXD3eAKHWzSD9EQMygAegQIARB-)

Tadao Ando. <https://www.revistaad.es/arquitectura/galerias/naoshima/7134/image/582674>